

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

El teatro de Paloma Pedrero: de la mirada femenina a la crítica social

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mi Seon Hwang

Director

Emilio Peral Vega

Madrid, 2015

MI SEON HWANG

**EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO:
DE LA MIRADA FEMENINA
A LA CRÍTICA SOCIAL**

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR DE LA TESIS

DR. EMILIO PERAL VEGA

DPTO. FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA ESPAÑOLA)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

2014

ÍNDICE

SUMMARY	3
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE	23
Una dramaturga innovadora en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero	
Capítulo 1. Una mujer dramaturga, Paloma Pedrero: vida y teatro	23
1. De actriz a autora	23
2. Una dramaturga innovadora y concienciada	27
3. La dramaturga española más conocida en el mundo	35
Capítulo 2. Las autoras femeninas en el teatro español contemporáneo	39
1. La evolución de las escritoras en la España del siglo XX	39
2. El movimiento feminista y la escritura femenina	45
3. El aumento en la actividad de las dramaturgas	54
SEGUNDA PARTE	59
Análisis de las obras de teatro de Paloma Pedrero	
Capítulo 1. Clasificación temática	59
1. Introducción	59
2. Primera etapa: La búsqueda de la identidad y el amor-desamor	67
2.1. <i>La llamada de Lauren</i> (1984)	71
2.2. <i>Resguardo personal</i> (1985)	83
2.3. <i>Besos de lobo</i> (1986)	88
2.4. <i>El color de agosto</i> (1987)	104
2.5. <i>Esta noche en el parque</i> (1987-1989)	125
2.6. <i>La noche dividida</i> (1987-1989)	130
2.7. <i>Solos esta noche</i> (1987-1989)	138
2.8. <i>Una estrella</i> (1990)	144

2.9.	<i>Locas de amar</i> (1994)	159
2.10.	<i>Los ojos de la noche</i> (1998)	172
2.11.	<i>En la otra habitación</i> (2003)	179
3.	Segunda etapa: El individuo marginal	191
3.1.	<i>Invierno de luna alegre</i> (1985)	194
3.2.	<i>El pasamanos</i> (1994)	212
3.3.	<i>Cachorros de negro mirar</i> (1995)	223
3.4.	<i>De la noche al alba</i> (1995)	234
3.5.	<i>La noche que ilumina</i> (1995)	240
3.6.	<i>En el túnel un pájaro</i> (1997)	245
4.	Tercera etapa: el interés de los asuntos sociales	258
4.1.	<i>La isla amarilla</i> (1995)	259
4.2.	<i>Magia Café</i> (2004)	272
4.3.	<i>Ana el once de marzo</i> (2005)	292
4.4.	<i>Caídos del cielo</i> (2008)	302
5.	Conclusión	316
Capítulo 2.	Metodología teatral	324
1.	El efecto dramático del teatro breve	324
2.	Metateatro	328
3.	Tiempo y espacio	341
4.	Símbolos de luz-sombra	347
Capítulo 3.	Estrenos de Paloma Pedrero	350
1.	Representaciones en España y en el extranjero	350
2.	Premios	362
CONCLUSIONES		365
BIBLIOGRAFÍA		371

El teatro de Paloma Pedrero: de la mirada femenina a la crítica social

SUMMARY

Almost a century has passed since the Spanish women began to acquire greater equality against their peers, the men. During this period, they have been granted the right to exercise the voting rights and have been recognized the rights of economic equality in the professional field. They also have received plenty of assertive benefits; which are legally supported by a number of laws that have been promulgated by the Spanish parliament in the past few decades. However, it hasn't been long since women are manifesting their voice in the literary field. In fact, it's only in recent decades that the Spanish women have imposed themselves as a dynamic and valuable presence in the cultural and literary circumstances of Spain.

Among the literary genres, especially, in the theatrical realm, the participation of women writers was limited. This was due to the characteristic of dramatic genre that unlike the work of individual writing as the novel or poetry, theatre's nature in itself to be performed in collective action.

The dramatic text aims to be staged. It consists in working together collectively. During the performance of the play, we try to make real the sentimental interaction between actors as well as the actors with the audience. In this particular situation of the theatrical phenomenon, it is clear that stands out the cooperative relationship between all parties involved in the performance rather than individual creativity of the author. In other words, theatre is a social work. And its dynamics as a social phenomenon is relational as well as the connections that are woven into the society in general.

This way, we can understand how is it that, conventionally speaking, the theatrical production process was characterized and dominated as a male practice and ideology. It is hardly surprising, therefore, that women playwrights facing such difficulty and trying to let their voices and points of view out find themselves facing the narrow reality of theatre. Because of the exclusively male environment of the theatrical realm, until the second half of the twentieth century, they have not paid close attention to female playwrights and their literary productions, which are the result of their work that have been carried out with passion at a constant rate.

In general critics have presumed, if not biased, that in the literary productions of female writers the topics dealt with are either sentimental or tendentious themes like love, heartbreak, the cry of oppressed women, etc. This prejudiced attitude of patriarchal society forged a major obstacle for women to be released themselves from their notorious and limited topics. If we start by asserting that indeed topics in which female writers in general find of interest are restricted, we would reach the conclusion that there is a certain difference between the writing method women use as compare with men.

The assumption of a specific female style of writing is supported by the increment of scientific interest in female's writing. This type of scientific approach shows favorable and positive reception towards this type of writing which is more sensitive, delicate and subtle in comparison with the male writing style.

The "female writing" seeks representation of the "subject" woman. The same way, the literary work written by the man transcribe both the values and experience of the subject as male creator. In the male point of view, the image of the woman is reduced to the

status of object, object of enjoyment. Keeping in mind this perspective the first female authors who wrote their works were fearful facing discrimination prevailing in a patriarchal context where communication and especially the esthetics of the communication was always performed by a male language.

However, starting in the eighties there has been a group of female writers, including some playwrights who began to write without considering nor qualifying the male gender as oppressive and privileged. This consideration allowed these women to eliminate their stigma from their own works.

In their eagerness to define the subject of femininity, feminist theory starts by questioning the basic assumption that aims women to be aware of "the other". Feminist writers are therefore questioning as to why women have meekly accepted their position as "the other" throughout time. The fact that in women certain contradictions and subsequent conflicts are conjugated, gives them peculiar features merely because they are women. We believe that women read and write differently, to the extent that their physical experience differs from that of the male, and that the extent of their knowledge is constructed socially and culturally on an organic difference ontologically.

Among all these new female writers, playwright Paloma Pedrero is considered as the one that has managed to make a more fearless and interesting theater. She, in fact, is one of the most famous and representative of contemporary Spanish playwrights in both Spain and foreign countries.

Pedrero has been linked to the world of theater from a very young age. First, she acted as an amateur; Later, she studied drama; and finally, made her debut as a professional

actress. All of this before standing out as one of the most important playwrights of modern Spanish theater. In her work she makes the effort to present issues that attract the attention of contemporary audience. As she herself says, in her first period as a playwright, she wrote to tell the things that happened in reality and concern a lot to young people of the time.

Pedrero's proposal assume from the very beginning a female perspective; that is, an aesthetic derived from her experience as a woman. Fundamentally, Pedrero's literary works seek to establish a humanitarian and egalitarian society which assure a stable and free status for women. In her work accurately describes the reality faced by women and their transformation occurred during the Spanish Transition.

At the beginning the author searched in Spanish uneven and unfair society, taking this as her topic of her literary creation. Later on the author's interest has focused on "the other" in general; in social minorities, the marginalized, those rejected, the frustrated, the weak, etc. Finally, gradually she extensively enlarged the scope of her themes and begun to reflect on sociocultural issues of common interest; for example, class discrimination, the detrimental effects of the capitalist world, and a great variety of events, whether important or not, of our contemporary society.

In the cultural and literary environment of the Spanish Transition, in general, feminist playwrights tend to create the female voice from the perspective of "women" as social beings and not from their own individual status as "authors". In the case of Paloma Pedrero, her works stand out addressing the "problem" issues by questioning the taboo applied to women creating much controversy among both critics and the public. By taking this approach, she was labeled as an author that represented the radical feminism. However, in

the texts published by the author in recent years, a change is notice that, in my opinion, is very important for a full understanding of her authorial career: emphasizing certain social messages of common interest that are not limited or restrict to women or feminist concerns; new topics of our author determine the new trend of her plays. Regarding this change of perspective (or expanding of scope) interestingly enough, no research has been conducted to explain it.

Therefore, in this dissertation I want to do a study on the development and evolution of identity and social concern by Paloma Pedrero as well as the change of her thematic concerns that are observed along the process of her theatrical creation; change that goes from the feminism to the reflection and sociocultural critique of the problems that contemporary Spanish society lives and suffers. For this reason, we analyze her works chronologically, which are classified according to the topics that were concerning Pedrero in each historical period, emphasizing the theatrical texts of the Spanish playwright. My intention in this work is to investigate how and in which way that change of viewpoint of Pedrero is manifested in her theatrical creations.

To begin our study, in the first chapter of the first part we examine the career of Paloma Pedrero: her path from actress to playwright and the innovative awareness that the author assumes, especially as a woman, and shows it both in life and through her works. We explore in her plays, generated from the female perspective, which were focused on the identity of a woman. Works that may be harsh for the male viewer as their characters present a constant complaint to discrimination faced by women in today's society, demanding a social change, to change their work, social and cultural situations.

In the second chapter, we will review, in a very summary fashion, the various difficulties that would have to face the first female writers, emphasizing the significance that had, since its apparition, the feminist theory in contemporary female authors. Also we will review the relevance and present of young female playwrights at the time of the transition as well as the positive change bringing a new perspective of female writing. In addition, we will raise the associations or organizations established in this historical period that allowed expanding the objectivity and fight for women's rights. In this context we will examine certain activities promoted by the playwrights, from which will benefit all writers both current and future.

In the first chapter of the second part of the study, as an essential part of this thesis, we begin the full-scale and serious analysis of the characteristics of the plays of Paloma Pedrero, innovative and subjective perspective, and the methodology of her feminine writing. We analyze the plays of the author according to the theme classification. Therefore we try to divide Paloma Pedrero's work into three categories according to the coherence of the subject: first, the search for personal truth and self-freedom and love/heartbreak; second, the marginal individual; and third, the interest in social issues.

The constant concern of the author for the society in general, began from her research on individual and substantial subjectivity of women; then her attention has diversified and oriented towards the outcast of contemporary society. Later on, her thoughts were directed towards social or common interest affairs in our world. Such evolution of the author from a thematic point of view is identical to the chronological presentation of her

plays published since the mid-80s to the mid-90s, from then until the late 90s, and from 2000 to date.

Following the same classification, we will divide and examine the meaning and content of each of the plays of the author. Paloma Pedrero says that theater should exemplify situations and concerns that reflect everyday's life. Thereby, her work as a playwright has shown great interest in sexual inequalities, along with a strong desire to jeopardize or critically questioning the traditional representations of gender roles. The playwright often treats the theme of the subject of the subject's identity, the frustration and universal feeling of heartbreak, directing her attention to the problem of the individual in today's society as a human being immersed in a particular social environment.

The works by Paloma Pedrero from her second stage, direct their interest towards the problem of alienated minorities of the patriarchal society: women, the poor, the weak, the frustrated, the helpless, etc. Subsequently, from 2000, which we define as the third stage, Paloma Pedrero's theater experience a major transformation, and focuses on the importance of social issues viewed from a macroscopic dimension. In the theater of Pedrero, the problems that plague our world today, rather than be restricted to become individual or confidential problems, get a bigger human dimension: for example, terrorism, materialistic civilization, terrible social accidents, etc.

Therefore, in the second chapter, we will closely analyze her plays, considerate from a technical and semantic point of view. In the study, we will undertake the characterization of the methods used by the author as well as the temporal and spatial significance in her works.

The metatheatres is one of the defining features of the theater by Paloma Pedrero. Through metatheatrical games, the characters manage to discover their hidden identity. The characters, playing the be others, without the weight of its own self, get to say, arrive and act honestly. The short play by the author has a great simplicity in relation to the use of space and time management. In the analysis that we will hold, we must deepen in the management that the author makes of this pairing, because it determines to a large extent, the resolution of personal crisis. The time at which the actions happens is usually at night, and the spaces are preferred by the playwright with urban characteristics, which are framed in close places and public areas. We will see the change in meaning of the night, as diegetic time, throughout her works, as well as the subtle and symbolic use of enclosed spaces such as a house or a room, in contrast to the public places as park or a bar. Although the enclosed space is the quintessential of a lonely and depressed place, it can also be transformed into an open one. Also, the public space is a flexible scope of negotiable meaning, in which lonely protagonists can communicate with someone else. In the same chapter, we will devote a few words about the semantics of the relation between light and shade; since in the drama of Pedrero several times, issues arise repeatedly linked to blindness. This recurrence is due to the author's own experience: severe myopia. However, her characters that suffer such physical difficulties are not in a desperate state but observe their environment with more clear-sightedness; it means that they show a more sensitive visual sharpness.

Finally, in the last chapter, we will specify the situation in which the plays of Paloma Pedrero both in Spain and abroad are represented and we will provide details of the awards won by our playwright.

There is no doubt that, it is through this variety of interests and the incorporation of her particular feminine approach, that Paloma Pedrero has enriched contemporary Spanish theater. Our desire, in the pages that follow, consist in increasing the contribution of Pedrero through the analysis of the tangible and verifiable evidence that are there in the pages of her works.

INTRODUCCIÓN

Ha transcurrido un siglo desde que las mujeres españolas empezaron a adquirir mayor grado de igualdad frente a sus pares, los hombres. Durante este período, se les ha concedido el derecho a ejercer el voto, se han reconocido sus derechos de igualdad económica en el campo laboral, asimismo se le ha otorgado muchos beneficios reivindicativos; los cuales son respaldados jurídicamente por un sinnúmero de leyes que han sido promulgadas por el parlamento español en las últimas décadas. Así y todo, no es mucho el tiempo en el que las mujeres vienen manifestando su voz en el terreno literario. De hecho, sólo en las últimas décadas han logrado imponerse como una presencia valiosa y dinámica en el panorama cultural y literario de España.

Entre los géneros literarios y, en especial, en el ámbito teatral la participación de las escritoras fue limitada. Esto se debió al carácter del género dramático mismo que a diferencia del trabajo de escritura individual como en la novela o la poesía, la naturaleza del teatro es realizarse en lo colectivo.

El texto dramático tiene como objetivo la puesta en escena. La misma que consiste en trabajar coordinadamente en forma colectiva. Durante la representación de la obra se busca hacer realidad la interacción sentimental tanto entre actores como entre ellos y los espectadores. En esta situación particular del fenómeno teatral, es claro que destaca la relación cooperativa entre todas las partes involucradas en la realización escénica más que

la creatividad individual del autor. Dicho de otro modo, el teatro es social. Y su dinámica como fenómeno social es relacional al igual que los vínculos que se entretienen en la sociedad en general.

De este modo podemos entender cómo es que, convencionalmente, el proceso de producción teatral fue caracterizado y dominado como una práctica e ideología masculina. No sorprende, por tanto, que las dramaturgas al enfrentar tamaña dificultad e intentar dar a conocer su voz y postura se hallan dado de frentazos contra la realidad cerrada del terreno de teatro. A causa del ambiente exclusivamente masculino del ciclo teatral, hasta la segunda mitad de siglo XX, no se les ha prestado debida atención a las dramaturgas y sus producciones literarias, que son frutos de sus trabajos que se han venido realizando a un ritmo constante y con pasión.

Por lo general la crítica ha presumido, sino prejuiciado, que en las producciones literarias de las escritoras se tratan temas sentimentales o tendenciosos como el amor, el desamor, el grito oprimido de las mujeres, etc. Esta actitud prejuiciosa de la sociedad patriarcal forjó un gran obstáculo para que ellas se liberen de sus consabidos y limitados temas. Si partimos por aseverar que, efectivamente, los sujetos en los que las escritoras, en general, tienen interés son restrictos, concluiríamos que existe alguna diferencia entre el método de escritura de las mujeres frente a la de los hombres.

La presuposición de un modo particular de escritura de parte de las mujeres es respaldada por el surgimiento del interés científico sobre la escritura femenina. Este tipo de concepción científica nos muestra la recepción favorable y positiva de esa manera de escritura más sensible, delicada y sutil en comparación con la de los escritores masculinos.

La “escritura femenina” busca la representación del “sujeto” mujer. De igual modo, la obra literaria que es escrita por el varón transcribe tanto los valores como la experiencia del sujeto creador masculino. En la mirada masculina la imagen de la mujer se reduce a la condición de objeto, de objeto de goce. Teniendo presente esta óptica las primeras autoras que escribieron sus obras se mostraron temerosas de enfrentarse a la discriminación imperante de su contexto patriarcal donde la comunicación y en especial la comunicación estética se había ejecutado desde siempre por medio de un lenguaje masculino.

No obstante, a partir de los años ochenta ha surgido un grupo de mujeres escritoras, entre ellas algunas dramaturgas que empezaron a escribir sin considerar ni calificar al género masculino como opresor y privilegiado. Esta consideración les permitió a estas mujeres desestigmatizar sus propias producciones.

En su afán por definir el sujeto de la feminidad la teoría feminista parte por cuestionar el presupuesto básico que pretende que la mujer tome conciencia de ser “el otro”. Las escritoras feministas se interrogan, pues, por qué las mujeres han aceptado sumisamente su posición como “el otro” a lo largo de los siglos. El que en ellas se conjuguen ciertas contradicciones y sus subsecuentes conflictos les otorga rasgos peculiares por el solo hecho de ser mujeres. De ahí que sostenemos que las mujeres leen y escriben de manera diferente, en la medida que su experiencia física se distingue de la del varón, y porque el grado de su conocimiento ha sido construido cultural y socialmente desde la diferencia ontológicamente orgánica.

De entre todas estas nuevas escritoras, la dramaturga Paloma Pedrero es considerada como aquella que ha logrado hacer un teatro más audaz e interesante. Ella, en efecto, es una

de las dramaturgas españolas contemporáneas más conocidas y representativas tanto en España como en los países extranjeros.

Pedrero estuvo vinculada al mundo del teatro desde muy joven. Primero, actuó como aficionada; más tarde, fue alumna de arte dramático; y, por último, debutó como actriz profesional. Todo ello antes de erigirse como una de las dramaturgas más importantes del teatro español actual. En sus obras se esfuerza por plantear temas que atraigan la atención de los espectadores coetáneos. Como ella misma afirma, en su primera etapa, escribía para contar las cosas que sucedían en la realidad y que preocupaban mucho a los jóvenes de aquellos tiempos.

La propuesta de Pedrero desde el principio asumió una perspectiva femenina; es decir, una estética derivada de su experiencia como mujer. Fundamentalmente, las producciones literarias de Pedrero persiguen el establecimiento de una sociedad humanitaria e igualitaria en la que se garantice la condición estable y libre de las mujeres. En su obra se describe con precisión la realidad enfrentada por las mujeres así como su proceso de transformación que acaeció durante la Transición Española.

Al comienzo la autora indagaba en la sociedad española desigual e injusta, tomándola por materia de su creación literaria. Más tarde el interés de la autora se ha enfocado en “los otros” en general; en las minorías sociales, en los seres marginados, los expulsados, los frustrados, los más débiles, etc. Por último, gradualmente ha ampliado extensamente la esfera de sus temas hasta llegar a reflexionar sobre los problemas socioculturales de interés común; por ejemplo, la discriminación de clase, los efectos

perjudiciales del mundo capitalista, y una gran variedad de acontecimientos –sean estos pequeños o grandes– de nuestra sociedad contemporánea.

En el ambiente cultural y literario de la transición española, por lo general, las dramaturgas feministas tienden a crear la voz femenina desde la perspectiva de las “mujeres” como seres sociales y no desde su propia condición individual como “autoras”. En el caso de Paloma Pedrero, sus obras destacan por abordar los temas "problemáticos" poniendo en tela de juicio el tabú puesto a las mujeres por lo que suscitan numerosas controversias tanto entre los críticos como en el público. Por asumir esta postura, se le puso la marca de una autora representante del feminismo radical. Sin embargo, en los textos que la autora ha publicado en los últimos años se nota un cambio que, a mi entender, es muy importante para la comprensión completa de tu trayectoria autorial: poner énfasis en ciertos mensajes sociales de común interés que no se limitan o restringen a las preocupaciones femeninas o feministas; nueva temática de nuestra autora que determinan la tendencia actual de sus obras teatrales. Sobre este cambio de perspectiva (o ampliación de enfoque) curiosamente no se han realizado investigaciones que lo expliquen.

Por consiguiente, en este trabajo me propongo realizar un estudio acerca del desarrollo y la evolución de la preocupación identitaria y social de Paloma Pedrero así como del cambio de sus preocupaciones temáticas que se observan a lo largo de su proceso de creación teatral; cambio que va del feminismo a la reflexión y la crítica sociocultural sobre los problemas que vive y sufre la sociedad española contemporánea. Para ello, analizaremos cronológicamente sus obras, las cuales son clasificadas según los temas que le estaban preocupando a Pedrero en cada momento histórico, haciendo hincapié en los textos

teatrales de la dramaturga española. Mi intención en este trabajo radica en indagar de qué manera y con qué sentido se manifiesta tal cambio del punto de vista de Pedrero en sus creaciones teatrales.

Para empezar nuestro estudio, en el primer capítulo de la primera parte examinamos la carrera de Paloma Pedrero: su paso de actriz a dramaturga y la conciencia innovadora que la autora asume, especialmente como mujer, y muestra tanto en la vida como a través de sus obras. Exploramos en su teatro, engendrado desde la óptica femenina, que se centró en la identidad de la mujer. Obras que pueden resultar crudas para el espectador masculino puesto que sus personajes plantean una incesante denuncia a la discriminación que sufre la mujer en la sociedad actual, reclamando un cambio social para cambiar sus situaciones laborales, sociales y culturales.

En el segundo capítulo, pasaremos revista, de manera muy sumaria, a los diferentes obstáculos a los que habrían de hacer frente las primeras escritoras, poniendo énfasis en el significado que tuvo, desde su aparición, la teoría feminista en las autoras contemporáneas. También revisaremos la pertinencia y actualidad de las dramaturgas jóvenes en la época de la Transición así como el cambio positivo que significó la nueva perspectiva de la escritura femenina. Además, traeremos a colación las asociaciones u organizaciones creadas en este periodo histórico que permitieron ampliar la objetividad y lucha por los derechos de la mujer. En este contexto examinaremos ciertas actividades promovidas por las dramaturgas, de las que se habrán de beneficiar todas las escritoras tanto las futuras como las vigentes.

En el primer capítulo de la segunda parte del estudio, como parte esencial de esta tesis, comenzamos el análisis serio y a toda escala de las características de las obras teatrales de Paloma Pedrero, su perspectiva innovadora y subjetiva y la metodología de su escritura femenina. Analizamos las obras de teatro de la autora conforme a la clasificación temática. Se trataría, pues, de dividir el teatro de Paloma Pedrero en tres categorías según la coherencia del tema: la primera, la búsqueda de la verdad personal y de la propia libertad y el amor/desamor; la segunda, el individuo marginal; y la tercera, el interés por los asuntos sociales.

La preocupación constante de la autora por la sociedad en general se inició desde sus indagaciones en la subjetividad individual y sustancial de la mujer; luego su atención se ha diversificado y orientado hacia los marginados de la sociedad contemporánea. Más tarde sus reflexiones se dirigieron hacia los asuntos sociales o de interés común en nuestro mundo. Tal evolución de la autora desde el punto de vista temático es idéntica con la presentación cronológica de sus obras de teatro publicadas desde mediados de los 80 hasta mediados de los 90, desde entonces hasta finales de los años 90, y a partir del año 2000 hasta la fecha.

Siguiendo la clasificación temática, dividiremos y examinaremos el significado y el contenido de cada una de las obras teatrales de la autora. Paloma Pedrero sostiene que el teatro debería ejemplificar situaciones y preocupaciones que reflejen la vida cotidiana. De este modo, su trabajo como dramaturga ha evidenciado un gran interés por las desigualdades sexuales, junto a una marcada voluntad de poner en jaque o cuestionamiento crítico las representaciones tradicionales de los roles sexuales. La dramaturga trata con

frecuencia el tema de la identidad del sujeto, la frustración y el sentimiento universal del desamor, dirigiendo su atención hacia la problemática del individuo en la sociedad actual como ser humano inmerso en un determinado entorno social.

Las obras de Paloma Pedrero de su segunda etapa dirigen su interés hacia la problemática de las minorías alienadas de la sociedad patriarcal: las mujeres, los pobres, los débiles, los frustrados, los desvalidos, etc. Posteriormente, a partir del año 2000, la que definimos como la tercera etapa, el teatro de Paloma Pedrero experimenta una gran transformación y se centra en la importancia que tienen los asuntos sociales vistas desde una dimensión macroscópica. En el teatro de Pedrero los problemas que asolan nuestro mundo actual en vez de restringirse a ser problemas individuales o confidenciales adquieren una dimensión humana mayor: por ejemplo, el terrorismo, la civilización materialista, los terribles accidentes sociales, etc.

Por consiguiente, en el segundo capítulo, entraremos a analizar de cerca sus dramas, considerándolos desde un aspecto técnico y semántico. En el estudio, acometeremos tanto la caracterización de los métodos empleados por la autora como la significación temporal y espacial dentro de sus obras.

El metateatro es uno de los rasgos definitorios del teatro de Paloma Pedrero. A través de los juegos metateatrales, los personajes logran descubrir su identidad oculta. Los personajes, jugando a ser otros, sin el peso de su propio yo, consiguen decir, llegar y actuar con sinceridad. El teatro breve de la autora reviste una gran sencillez en relación al uso del espacio y administración del tiempo. En el análisis que llevaremos a cabo, es obligado profundizar en el manejo que hace la autora de dicho binomio, pues determina, en gran

medida, la resolución de las crisis personales. El tiempo en el que transcurre la acción suele ser por la noche, y los espacios que prefiere la dramaturga son de rasgos urbanos, los cuales se enmarcan en lugares cerrados o ámbitos públicos. Veremos el cambio de significado de la noche, en cuanto tiempo diegético, a lo largo de sus obras, así como la utilización sutil y simbólica de los espacios cerrados como la casa o la habitación, en contraste con los públicos, como el parque o el bar. Aunque el espacio cerrado es el lugar solitario y oprimido por antonomasia, también puede transformarse en uno abierto. Por su lado, el espacio público constituye un ámbito flexible de significación negociable, en el cual los protagonistas solitarios pueden comunicarse con alguien. Dentro del mismo capítulo, dedicaremos unas palabras sobre la semántica de la relación luz-sombra; puesto que en la dramaturgia de Pedrero varias veces surgen los temas vinculados a la ceguera. Esta recurrencia se debe a la propia experiencia de la autora: una miopía grave. No obstante, sus personajes que padecen tal dificultad física no están en un estado desesperado, sino que observan su entorno con mayor perspicacia; es decir, muestran una agudeza visual más sensible.

Finalmente, en el último capítulo, especificaremos la situación en la que se representan las obras teatrales de Paloma Pedrero tanto en España como en el extranjero y ofrecemos detalles de los premios obtenidos por nuestra dramaturga.

No cabe duda que es por medio de esta variedad de intereses y de la incorporación de su particular mirada femenina que Paloma Pedrero ha enriquecido el teatro español contemporáneo. Nuestro anhelo, en las páginas que siguen, consiste en acrecentar el aporte

de Pedrero a través del análisis de las pruebas tangibles y constatables que están ahí en las páginas de sus obras.

PRIMERA PARTE

Una dramaturga innovadora en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero

Capítulo 1. Una mujer dramaturga, Paloma Pedrero: vida y teatro

1. De actriz a autora

Paloma Pedrero nació el 3 de julio de 1957 en Madrid. Es licenciada en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y, en el ámbito teatral, realizó estudios de Interpretación y Dirección de Escena con Zulema Katz, Dominic de Fazio, John Strasberg, Martin Adjemian y Alberto Wainer; de Técnica de la Voz, con Jesús Alardén; y de Estructura Dramática, con Jesús Campos y Fermín Cabal (Serrano 1999a: 25). Para ella, el teatro siempre ha servido como medio de expresión de su yo o esperanza de vida; como recuerda la propia autora: “[...] hacer teatro fue algo que se me ocurrió para hacerme visible” (Pedrero 1999d: 28); se sintió atraída desde muy joven y actuó frecuentemente en representaciones escolares. A pesar de su interés y vocación de actriz, su camino no fue tan fácil.

En su juventud, de 1978 a 1981, estuvo asociada al grupo de teatro independiente “Cachivache”. Esta experiencia fue una buena ocasión no sólo para formarse como actriz,

sino para aprender sobre cuestiones generales de montaje, como la dirección, la producción, la creación del escenario, la iluminación, la música escénica, etc. Poco después, Pedrero empezó a desempeñar papeles en cine y en algunas series de televisión. En 1984 intervino en la película “El pico II”, de Eloy de la Iglesia, y en 1985, en “Café, coca y puro”, de Antonio del Real y “Crónicas de sucesos”, de Antonio Giménez Rico. Continuó con su actividad como actriz hasta el estreno de *La llamada de Lauren*, su debut como protagonista y su primer estreno como autora.

El grupo teatral de Paloma Pedrero buscaba textos que se adaptasen a sus necesidades, todos jóvenes y de temática actual, que reflejaran sus pasiones. En un principio, se centraba en creaciones colectivas, ocupándose de las labores de dramaturgia y de ordenación de los materiales resultantes de la actividad coral. Ya ahí Pedrero se ocupaba de dar forma definitiva a sus palabras¹. En 2007, recordaría esta experiencia en una entrevista concedida a *La Ratonera*: “En 1984 me lancé a escribir mi primer texto en solitario, del que después saldría *Besos de lobo*. Fue un proceso natural y, desde luego, mi conocimiento de las tablas me sirvió de mucho para escribir teatro. Siempre he escrito, y lo sigo haciendo, desde la actriz que llevo dentro” (Campal 2007).

Sin embargo, tuvo que enfrentarse al campo conservador del teatro español; luchó no sólo contra los puntos de vista tradicionales de gran parte del público, sino también

¹ Acerca de este interesante comienzo en el campo de la dramaturgia, Paloma Pedrero explica a Eduardo Galán en una entrevista para *Estreno*: “Influyó de una forma decisiva para que yo escribiera a Fermín Cabal: un día le propuse que me escribiera una historia –un monólogo– que yo quería interpretar como actriz. Fermín me contestó en serio: «¿Por qué no lo escribes tú?» Yo me sentí ofendida, no le entendí bien, pero me brotó el orgullo y decidí escribir mi obra, que se convirtió en un diálogo. Y Cuando Fermín lo leyó se quedó sorprendido y me dijo: «Paloma, eres una escritora». A partir de ese momento me di cuenta de que se necesitaban textos, de que los grupos necesitaban obras para gente joven, con pocos personajes, de bajos presupuestos, que hablasen de nuestros problemas...” (Galán 1990: 11).

contra un medio hostil para una dramaturga aspirante (Witte 1996: 39). En el ambiente conservador del teatro español de los años setenta y ochenta, en el que se apostaba por piezas que ya habían logrado el favor del público, era difícil que dramaturgos desconocidos fueran aceptados. Esto se agravaba por la juventud de Pedrero.

A pesar de estas dificultades, finalmente, en 1984, *La llamada de Lauren* fue finalista de “Premio de Texto Breve de Valladolid” y al año siguiente la autora pudo estrenar su primera obra teatral en los escenarios subvencionados de Madrid. En aquella representación, no obstante, la dramaturga tuvo que hacerse cargo de múltiples funciones: interpretó a la protagonista, se ocupó de la producción y, en fin, lo hizo casi todo². El estreno de *La llamada de Lauren* supuso un cierto escándalo y los críticos le dedicaron críticas furibundas. La autora se acordó de aquella situación en una entrevista con Pepe Murrieta:

Pero a la vez cada día venía más público y más profesionales a vernos. Yo sufrí mucho porque no podía entender entonces lo que estaba pasando. Unos me vapuleaban con saña y otros me jaleaban apasionadamente, y cuando yo hubiera querido tener tiempo para reflexionar, me tenía que subir al escenario y representar la obra. Años después comprendí lo que había pasado. La suerte había estado de mi parte, aunque yo no me diera cuenta en aquel momento, porque *La llamada de Lauren*, siendo mi primera obra, me convirtió en autora teatral (Murrieta 2004).

² Acerca de esta situación, Patricia W. O'Connor anota así: “In order to find a stage, however, she had to perform the female role, direct the production, supply props and wardrobe, apply cast make-up, and do whatever else was necessary. Pedrero has just completed a new play about youthful drifters of the Spanish drug subculture and currently seeks another stage. Pedrero has the talent, personality, and perseverance to succeed in this tough business” (O'Connor 1988b: 118).

A pesar de la crítica demoledora de los críticos masculinos, su primera obra *La llamada de Lauren* recibió una buena acogida por el público, tanto en España como en el extranjero. Después de recibir el segundo premio en el certamen de teatro breve de Valladolid –por detrás de *El llanto del dragón*, de María Manuela Reina–, en noviembre de 1985 una versión ampliada de la obra fue puesta en escena de forma simultánea por diferentes empresas en Valladolid y Madrid: la primera, por el Teatro Estable de Valladolid; y la segunda, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dirigida por Alberto Wainer y con Pedrero en el papel de Rosa. En 1986, fue representada en Portugal por una empresa brasileña, Teatro Balada de Brasil y, en 1989, se hizo una lectura dramatizada en París, basada en la traducción de L'Avant-Scène Théâtre (Zatlin 1990: 7). De esta manera empezó Paloma Pedrero su nueva vida como dramaturga.

Desde su primer reconocimiento en la capital castellanoleonesa, ha recibido numerosos premios: le sucedieron el muy apreciado “Premio Tirso de Molina” (1987), por *Invierno de luna alegre*, el accésit en el “I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier” (1987), por *El color de agosto*, y también en 1994 obtuvo el premio a la mejor autora en la “VI Muestra alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid”. A estos se unen, en 2003, el “Premio Villanueva de la Crítica”, concedido en La Habana (Cuba) y el Accésit del Premio SGAE, por *Magia Café*, y, en 2004, el de la crítica del Festival Internacional de Roma “Actores en busca de autor”. Por último, en 2008 se hizo con el I Premio Talía de Teatro por *Caídos del cielo*, y en ese mismo año y en 2012 fue finalista del Premio Valle-Inclán por la obra recién citada y *En la otra habitación*, respectivamente. Sus obras se han

montado muchas veces en España y en el extranjero. A propósito de su trayectoria, declara Pedrero:

Al principio estuve compaginando las dos tareas, pero poco a poco me fui dando cuenta de que la libertad que me daba la escritura no me la daba la interpretación. Escribir dependía sólo de mí; interpretar, como sabes, depende de un proyecto, de muchos otros. Por otra parte, me sentía más segura como dramaturga. Para mí fue un descubrimiento increíble. Porque yo nunca pensé en ser escritora y, sin embargo, cuando comencé a escribir, sentí que había encontrado mi lugar en el mundo. Mi cueva, mi *daimon*, mi leyenda personal. En una palabra, que eso es lo que yo tenía que hacer. ¿Sabes? La escritura forma parte de mi piel. No soy yo cuando no escribo. Es duro, no creas; pero también es muy hermoso. Porque tú no vives el trabajo como un castigo sino como un placer con momentos dolorosos (Murrieta 2004).

Como queda dicho, la carrera dramática de Pedrero se caracteriza por su perspectiva femenina. Prolífica e incansable, publica con regularidad desde 1985, estrenándose sus obras con gran éxito dentro y fuera de España.

2. Una dramaturga innovadora y concienciada

Desde el principio, el tema que más ocupa a Paloma Pedrero es la condición de la mujer, su posición en la sociedad, y a través de sus obras combativas, con mirada desafiante, se manifiesta la inserción de la mujer en el terreno ocupado tradicionalmente por el poder masculino. Por esta razón, es considerada una feminista radical; ante esto, la autora

responde: “Muchos de ustedes me preguntan a veces, y se preguntan: ¿Es usted feminista? ¿Considera su teatro feminista? Pues bien, les diré que si el feminismo es una ideología, no, no lo soy. Yo soy feminista congénita, de nacimiento” (Pedrero 1999d: 23).

Como ya he mencionado arriba, la autora nació en Madrid en 1957. Puesto que ya tenían dos hijas, sus padres querían ardientemente un varón. Su esperanza se frustró cuando vieron a su nuevo vástago: otra vez una niña. Así y todo, un gesto de la recién nacida ablandó a los padres, mientras estos discutían sobre qué nombre darle. Su padre farfulló algo así como: “Hombre, no la vamos a tirar por la ventana”; en ese momento la niña abrió los ojos y los miró como un pájaro; lo que llevó a su madre a decidir el nombre inmediatamente: “Paloma, se llamará Paloma y será el pajarito de la casa”. Acerca de esta reacción, Pedrero dice que habría sido como su “primer gesto de rebeldía” (Pedrero 1999d: 23).

A los dieciséis meses, sin embargo, nació su hermano menor, y este hecho cambió totalmente la vida de la pequeña. Como luego recordaría Pedrero: “Mi flamante hermano llegó a casa y tomó posesión de mi reino: mi cuna, mi sonajero, mi corona y ese espacio dorado para los críos que se encuentra a los pies de la cama grande y matrimonial” (Pedrero 1999d: 23). En ese momento, Pedrero comenzó a sufrir, por parte de sus padres, discriminación en razón del sexo; a este respecto confiesa la autora: “Ese día, a mis dieciséis meses de edad, me hice conscientemente feminista. [...] Ser genéticamente feminista en la España de los años 60, dentro de una familia humilde y desarbolada, con un cuerpo frágil y unos ojos miopes, no era nada fácil” (Pedrero 2001: 46). Desde entonces, a medida que se hacía mayor, se iba haciendo cargo de la gran diferencia existente entre los

roles del hombre y la mujer otorgados por la sociedad patriarcal. Pero la niña Pedrero, reacia a aceptar la injusticia y los prejuicios arraigados en la diferencia de sexo, decidió aspirar a un privilegio permitido solo a los niños en aquella época: “poder jugar más tiempo, poder llegar a la Universidad, tener una buena paga los domingos” (Pedrero 1999d: 23). Durante toda la vida, la autora se ha esforzado por alcanzar su meta y por librarse de las restricciones de la opinión pública y las ataduras que le impedían crecer.

Mi condición sexual, como tú dices, ha influido también muy positivamente en mi trayectoria. Creo que si yo fuera un hombre mi teatro no tendría nada que ver con el que es. Ser mujer y sentirlo con tanta fuerza, tener consciencia de la injusticia histórica, expresar mis emociones con tanta libertad, tener siempre el deseo de transformar las cosas, meterme en temas tan nuevos... Porque yo pienso que la renovación en el arte no puede ser sólo formal, como pretenden tantos, que hay que renovar desde el fondo, desde el sentido más profundo de la escritura. Y en eso, estoy convencida de que mi teatro es completamente revolucionario (Cabal 2009: 282-283).

Es también importante destacar la prematura incorporación al mundo del trabajo de Pedrero: la autora nos cuenta que “la necesidad de dinero en casa hace que a mis diecisiete años, de aquella época, mis padres me colocaran como auxiliar de clínica en un hospital dedicado a la Obstetricia y la Ginecología [...]. Allí atendí y consolé a mujeres moribundas, antes de haberme preguntado realmente qué era eso de la muerte. Allí tuve un aprendizaje veloz y doloroso que me hizo más persona” (Pedrero 1999d: 25). Esta experiencia, escueta e intensa, en la que confluyeron alegrías y amarguras entre la vida y la muerte, ejerció gran influencia en la visión del mundo de la autora. Pese a afrontar días duros, Pedrero no dejó

nunca de perseguir sus metas, y estudió la Sociología en la Universidad Complutense de Madrid; entretanto, su gusto por el teatro la llevó también a realizar estudios de Interpretación y Dirección de Escena, así como de Técnica de la voz.

En general se puede decir que Paloma Pedrero destaca por la innovación y el atrevimiento de sus trabajos. Su perspectiva femenina se opone decididamente a la dramaturgia masculina de sus contemporáneos. Prueba de ello es que su debut en los escenarios, con *La llamada de Lauren*, estuvo acompañado de no poca polémica; pese a ser apreciada para la mayoría de las espectadoras, los hombres –en especial los espectadores de mayor edad– y los críticos reaccionaron negativamente. Así, en 1986 Francisco Álvaro (1986: 216) se despachaba en estos términos: “*La llamada de Lauren*, diálogo dramático-sexual... carece de interés y aburre. El tema de un marica reprimido y una mujer tontorrón que se presta al juego erótico, entre la extravagancia y la obscenidad para incitarle de forma grosera y violenta, se le va, a la autora e intérpretes, de las manos. Vimos una representación en Valladolid con tristeza y cierta perplejidad, y no nos explicamos por qué se estrenan estas cosas”. Algunos varones no podían aceptar que una joven escritora se metiera a indagar en esos mundos de la identidad masculina. Acerca de tal disparidad de reacciones, Patricia W. O’Connor apunta en el prólogo de *La llamada de Lauren*:

Cuando se estrenó suscitó mucha polémica entre espectadores y crítica. Las divisiones más aparentes estaban entre jóvenes y mayores, hombres y mujeres. Los mayores, tan poco acostumbrados a escuchar el vocabulario normal de la juventud de hoy y a ver el ambiente, sin tapujos ni hipocresías, en el que se mueven, reaccionaron echándose las manos a la cabeza, negando la coherencia de la situación. Quizá se preguntaban: ¿cómo una escritora, una mujer supuestamente intelectual puede tratar públicamente temas tan velado? Los hombres mayores de espíritu –críticos incluidos– se asustaron

de que una mujer tocara temas de su intimidad, temas tan sagrados y ocultos para ellos, Tampoco eran capaces de reconocer que un hombre puede tener conflictos de identidad aparente sin ser, automáticamente, homosexual (O'Connor 1987: 15-16).

Respecto a los motivos de dicha reacción, la crítica dijo que los hombres no estaban acostumbrados a la visión femenina proyectada a través del arte y, por ello, consideraron que tal situación no era realista. La ampliación de la ideología feminista ejercía gran influencia en el contorno de la vida social. Los roles clásicos del macho y la hembra, del hombre activo y la mujer pasiva se veían quebrantados en la obra de Paloma Pedrero. Así, Pedro, el protagonista de *La llamada de la Lauren*, que no encaja con la imagen del macho, y por otra parte, Rosa, que posee la suficiente fuerza interior para ser el apoyo de Pedro en el momento de crisis. El teatro de Pedrero no es abiertamente ideológico, pero en esta obra ahonda en los papeles sexuales y las relaciones interpersonales desde un punto de vista claramente feminista.

En realidad, todas las obras de la dramaturga adoptan dicha perspectiva, la cual induce a sus protagonistas a interrogarse acerca de sus conductas y de las normas convencionales y arbitrarias. No en vano, Iride Lamartina-Lens (2001b: 43) insiste en que un planteamiento estético conscientemente femenino es el rasgo más sobresaliente del teatro de Paloma Pedrero. Según la estudiosa, dicho planteamiento nos permite vislumbrar un mundo interior desconocido hasta hace muy poco en la dramaturgia española; añade que “su teatro se alimenta de las experiencias vitales de la mujer moderna, que en este momento clave de su desarrollo político y social, rechaza unos registros femeninos incongruentes y negativos del pasado, mientras que a la vez rescata y restaura el derecho de la mujer a ser

tan complicada, multidimensional y problemática como su homólogo masculino” (Lamartina-Lens 2001b: 43-44).

A la hora de crear o interpretar la imagen de las mujeres, el género es un condicionante. Los elementos biológicos son secundarios: el contexto es más determinante; la clase y las experiencias de las mujeres difieren de las de ellos. Las mujeres reconocen la realidad de distinta manera que los hombres; diferencia que se expresa incluso en sus recursos y estilos. En la entrevista con Eduardo Galán publicada en la revista *Estreno*, Pedrero comentó al respecto:

Lo que sucede es que conscientemente no quiero expresar una ideología, porque las obras se convertirían entonces en reivindicativas y panfletarias. Ahora bien, mi espíritu, que es feminista –en el sentido en que yo entiendo el feminismo, como necesidad de cambio social ante los derechos de la mujer– sí impregna mis obras. Yo reivindico a la mujer a partir de sus actos, de lo que hacen, no de lo que dicen. Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer, que se buscan y que a veces no se encuentran (Galán 1990: 12).

En este mismo sentido, John P. Gabriele (1992: 158) dice que Paloma Pedrero es una “autora de un teatro en libertad cuyas características fundamentales son un fuerte compromiso social de innegable orientación feminista y una alta tensión dramática que resulta de una combinación complementaria de imágenes directas y acerbadas y un lenguaje franco e injurioso”; por su parte, Ann Witte (1996: 40) afirma que Pedrero “is a feminist playwright since she approaches gender-role analysis from a critical point of view and makes this the central focus of her work”, siendo sus temas predilectos la reevaluación de la relación de amor convencional y la búsqueda de la expresión femenina en los aspectos

artísticos, emocionales e intelectuales. Acerca de la impronta femenina en la creación de sus semejantes, la autora opina que “el hecho de ser mujeres escritoras impone un siglo muy marcado a nuestra actividad. [...] Acepto que el arte no tenga sexo. Pero el autor sí” (Serrano 1991: 10).

En la obra de las autoras se representa el sujeto femenino de múltiples maneras. Estas están determinadas por los diversos procesos de construcción de la identidad propia: unas veces, ellas sencillamente aceptan o niegan su posición como mujeres y, otras, se aclimatan o desafían tal condición. En la dramaturgia de Pedrero, las protagonistas oponen su libertad individual a situaciones restrictivas, haciendo oír su voz en el mundo exterior. En su producción literaria se manifiesta la imagen de la mujer como un “otro”, prisionero en el molde de la sociedad capitalista, que aplasta los derechos humanos y oprime a las mujeres.

Creo que cada autor es único y ha de buscar su fuente original de creación. Cualquiera forma es válida si adentro hay fondo. Si hay talento, si hay luz, si hay compromiso, si hay deseo, si hay emoción, si hay autenticidad. Desde ahí he intentado ir construyendo mi poética, desde lo que humildemente soy” (Pedrero 2006d: 70).

En consonancia con su visión sobre la creatividad femenina, podemos notar que las experiencias vitales de la autora han tenido gran influencia en el desarrollo de su punto de vista feminista y el carácter innovador y atrevido de su teatro. En efecto, su dramaturgia presenta un interés específico en el ámbito lingüístico, dando lugar a unos discursos que “no sólo rechazan el predominio jerárquico del discurso masculino, sino que incorporan la

verbalización de la palabra callada y el lenguaje sugestivo femenino” (Lamartina-Lens 2001a: 8). Dicho planteamiento estético pone de relieve un mundo interior femenino que era desconocido hasta hace muy poco en la dramaturgia española.

A la autora le interesa, ciertamente, indagar en las zonas más recónditas del ser humano. Sus estudios de Psicología y Antropología constituirán, en este sentido, fieles aliados para trasladar las estrategias del psicodrama a su teatro, haciendo aflorar en la conciencia de sus personajes los hechos traumáticos que atormentan o acomplejan su existencia (Orozco Vera 2005: 498). De esta modo, su teatro atiende a intereses actuales como la reivindicación de la identidad y la libertad y las relaciones interpersonales; todo ello a través de una técnica impecable, buenos diálogos y personajes convincentes.

En el ámbito estricto de la creación dramática, Pedrero se decanta por explorar la conflictiva naturaleza de las relaciones humanas, insertas en una sociedad cambiante y opresora, a través de un lenguaje duro y áspero, aunque lleno de humor, poesía y no pocas concesiones a la ternura. Un conflicto entablado, de ordinario, entre dos seres que se mueven impelidos por el amor, fuerza creadora y destructora a un tiempo, a través de la cual desnudan su verdad íntima, en un proceso de purificación de final incierto (Huerta Calvo *et alii* 2005: 545).

Paloma Pedrero nos revela que la marginación de las mujeres, en cuanto seres oprimidos y subordinados, no remite a casos localizados, sino a la estructura misma de la sociedad patriarcal. Con esta idea en mente, y tras la primera época de la dramaturgia, el punto de vista se ha ampliado hacia los seres débiles, oprimidos y marginados por el poder dominante en la avariciosa sociedad capitalista. Hoy en día, nuestra dramaturgia, en sus

últimas obras, muestra una inclinación por luchar contra la injusticia y los prejuicios de esta sociedad.

3. La dramaturga española más conocida en el mundo

Paloma Pedrero no es sólo una autora activa y llena de vigor, sino que tiene el honor de ser la dramaturga viva más representada dentro y fuera de España (O'Connor 1990a; Serrano 1999a; Gabriele 1992; Fagundo 1995; Zatlin 1990; García Pascual 2011). Su emblemático perfil femenino y feminista es ampliamente reconocido por críticos y programadores culturales de todo el mundo. Así, sus piezas se han representado en Francia, Portugal, Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania, Italia, República Checa, Eslovaquia, Polonia, Ghana, además de casi todos los países iberoamericanos. A ello hay que unir la traducción de sus textos a una docena de lenguas, la publicación de estos en otros tantos países y la reiterada inclusión de su nombre en conferencias y simposios internacionales sobre literatura y teatro.

Sobre las representaciones en el extranjero, han sido posibles, en gran medida, gracias al apoyo de ciertos directores apasionados de la obra de Pedrero —entre los que destacan Panchika Vélez, en Francia, o Pancho García, en Cuba (Castro Gonzáles 2011: 16)— o de críticos y especialistas en su creación, como es el caso de Patricia O'Connor. Sobre todo en los Estados Unidos, y desde hace ya unas décadas, las obras teatrales de Pedrero han llamado mucha la atención, especialmente desde los sectores feministas de la crítica. A continuación listamos las piezas de Pedrero publicadas o estrenadas en este país,

con su traducción al inglés: *Lauren's Call* (*La llamada de Lauren*), *The Voucher* (*Resguardo personal*), *Wolf Kisses* (*Besos de lobo*), *The Color of August* (*El color de agosto*), *Nights of Passing Love* (*Noches de amor efímero*), *First Star* (*Una estrella*), *Love Crazy* (*Locas de amar*), *Pupples with a Dark Gaze* (*Cachorros de negro mirar*), *El pasamanos* (*The railing*), *Aging Quarrels* (*En el túnel un pájaro*), *The Other Place* (*En la otra habitación*), *Ana 3/11* (*Ana el once de marzo*).

Con respecto a este desbordante éxito, Phyllis Zatlin (1990: 6) opina que “may be attributed in part to her decade-long involvement in theater, both for the knowledge she has of how the theater world functions and, more importantly, for the sense it has given her of theatrical techniques and rhythm, that is, of how to hold an audience’s attention”; por su lado, Joan Torres-Pou, en referencia al mismo asunto, señala que:

[...] la acogida que tanto en España como en el extranjero recibe el teatro de Pedrero tiene, en mi opinión, mucho más que ver con la habilidad con que sabe articular dos aspectos fundamentales de su creación teatral: la condensación y síntesis de elementos dramáticos, y el cuestionamiento en sus argumentos de códigos sociales pre-establecidos. El primer aspecto lo logra mediante obras cortas con espacios limitados, que no requieren prácticamente acotaciones y que se sustentan en un diálogo denso y fluido. El segundo, a través de un proceso de inversión de situaciones sociales y roles individuales que ejerce un efecto deconstructivo de los códigos en que éstos se asientan (Torres-Pou 1992: 89).

En suma, podemos concluir que el éxito de Pedrero remite a varios factores: en el plano temático, la búsqueda de la esencialidad de ser humano, encarnada en la definición de su personalidad y el ejercicio del libre albedrío, y la descripción de la realidad social; y en el

plano metodológico, la estructura sencilla, pero densa, de sus obras de la primera etapa, inscritas en los márgenes del teatro breve y protagonizadas por personajes elementales.

Desempeñando los papeles de dramaturga, actriz y directora, Pedrero sigue forjando su trayectoria, con una tenacidad y una persistencia constantes desde hace casi treinta años. Por mucho que sus temas e intereses principales hayan evolucionado, no ha dejado de ser una de las escritoras más involucradas e innovadoras de la España contemporánea. El siguiente comentario no puede ser más significativo en cuanto al compromiso de la autora: “Yo intento abrir la conciencia propia, intento ir transformándome para mejor. Y así, transmitírselo a los otros. Para juntos, transformar este mundo horroroso” (Serrano 2006a: 46).

Aparte de las razones apuntadas por los críticos ya citados, Sonia Sánchez Martínez atribuye las claves del éxito de Pedrero “no sólo a su constante trabajo en la escritura teatral; sino también, a la labor que desempeña en la dirección y en la puesta en escena de sus obras” (Sánchez Martínez 2011: 112). En efecto, Pedrero concede importancia tanto a la escritura en sí como al valor de la escena como “acto de comunicación con el público” (Escabias 2008: 9). La autora insiste en la necesidad de que el teatro se ocupe de los problemas sociales y trate de remediar los abusos y prejuicios.

Por esa razón, además de su desempeño como creadora, Pedrero ha impartido cursos de escritura dramática e interpretación: por ejemplo, en 1987 dio clases de teatro en el Instituto García Lorca de Madrid; en 1988 fundó la productora Directa Producciones Teatrales junto con Alfonso Plou, Pepe Ortega y Ernesto Caballero; en 1990 dirigió el Taller de Estructura Dramática para jóvenes autores del Centro Nacional de Nuevas

Tendencias Escénicas de Ministerio de Cultura; y, en fin, ha participado en numerosos talleres de dramaturgia o clases de escritura e interpretación de universidades y escuelas de arte dramático (Castro Gonzáles 2011: 15), aparte de intervenir enérgicamente como articulista en medios de comunicación como *El Mundo*, *ABC*, *La Razón*, etc.

Capítulo 2. Las autoras femeninas en el teatro español contemporáneo

1. La evolución de las escritoras en la España del siglo XX

En el mundo tradicional y androcéntrico dominado por los hombres, siempre se había considerado que la mujer era pasiva, débil, imitadora, irracional, instintiva, espontánea y superficial, algo así como la antinomia del hombre. Su destino sugería una pasividad innata. El hombre y la sociedad la obligaban a permanecer en casa y dedicarse a un limitado número de trabajos domésticos: engalanarse, servir, agradar y cuidar de hijos, enfermos, ancianos, plantas, animales, etc. Si la mirada masculina ha proyectado imágenes luminosas e interesadas de su propia caballerosidad y fuerza viril, la femenina denuncia, en cambio, su lado oscuro: egoísmo, brutalidad, traición. Las obras de mujeres a menudo se articulan en espacios cerrados, poblados de objetos que aluden al encierro y exhibición de la mujer, como jaulas, peceras o rejas. En contraste con las obras masculinas, de acción, agresión y competición, las mujeres acentúan en las suyas las relaciones humanas, los sentimientos, la cooperación, la comunicación y su sentido de la justicia (O'Connor 1998a: 12). Los años que las mujeres estuvieron confinadas en casa son años llenos de conflicto, contradicción y controversia. Se consideraba que sin la abnegación de la mujer no existiría la felicidad y estabilidad domésticas.

Las escritoras padecieron los mismos obstáculos, unidos a la generalizada opinión de que la misión de la mujer consistía en servir y fortalecer la unidad familiar, trabajando dentro de los confines de la esfera doméstica. Contra dicha represión, el género literario que abraza con más inmediatez la lucha por la identidad y autodefinición de la mujer es el teatro. Esta larga tradición cultural ha evitado que las mujeres se inmiscuyan en el dominio público, permitiendo únicamente la participación a los hombres; del mismo modo, según Patricia W. O'Connor (1988a: 12), “la desvalorización de sus contribuciones domésticas, sus palabras, sus gustos, sus intereses, su cultura y su retórica, ha influido decisivamente en su ausencia en el sector más verbal y más público de las artes literarias”. Han tenido que trabajar bajo el enorme peso de diversos y antiguos conceptos y tradiciones, aprobados y reforzados durante siglos por la religión, y profundamente arraigados en la cultura. Dados los considerables obstáculos puestos en su camino, lo que sorprende no es la escasez de dramaturgas, sino que algunas mujeres sí hayan podido penetrar en la fortaleza masculina de la creación teatral: “En España, por una compleja serie de factores históricos, políticos, económicos y sociales, la mujer creadora ha tenido poco acceso al teatro. Las barreras han sido tanto internas (la ansiedad de autoridad, falta de modelos, falta de confianza de los poderosos en la mujer como líder, etc.) como externas (educación, presiones sociales, costumbres, leyes, etc.)” (O'Connor 1990b: 18).

Así y todo, el ambiente social de la desigualdad, el prejuicio y la opresión ha impedido a la mujer convertirse en dramaturga. Felicidad González Santamera apunta acerca del ambiente teatral del siglo XIX y a principios del XX:

En el mundo del teatro también se percibe la incorporación de la mujer. En siglos anteriores ya encontramos mujeres que escribieron para el teatro, pero siempre de una forma aislada, sin formar un verdadero grupo con planteamientos comunes. En el siglo XIX se puede apreciar un aumento del número de dramaturgas, pero es al principio del siglo XX, y en especial durante los años veinte y treinta, cuando se puede hablar de un verdadero movimiento teatral femenino (González Santamera 2003: 2505).

Cabe decir, con todo, que a pesar de la proliferación de autoras dramáticas, gran parte del teatro escrito por mujeres en este primer tercio del siglo XX se encuadra dentro de los géneros y estilos convencionales. El género que entonces se consideraba más apropiado para la mujer era el teatro infantil, dado que una de las misiones de la mujer era educar. Este tipo de teatro tuvo muy buena acogida en los círculos católicos, y especialmente en los colegios religiosos, en donde las funciones interpretadas por los alumnos servían tanto para el adoctrinamiento moral y religioso, como para el esparcimiento de los propios niños (González Santamera 2003: 2505).

Aparte de las escritoras que obedecían a su papel tradicional, hubo otras que intentaron abrir nuevos caminos al teatro femenino, rechazando las limitaciones impuestas por la sociedad y luchando por sus derechos. Es el caso, por ejemplo, de María de la O Lejárraga, o de María Teresa Borrágán, quien, en palabras de Felicidad Gonzáles Santamera (2003: 2505), habría sido “una de las primeras autoras que trasladó a la escena la problemática de la mujer desde un punto de vista feminista”. Las protagonistas de las obras de esta dramaturga luchan por conquistar la igualdad de derechos mediante la educación y el trabajo, pese a la represión social.

El encumbramiento de las mujeres escritoras, aun así, no pudo completarse a causa de la Guerra Civil y, después, de la dictadura de Franco. Hasta el final de este período, las mujeres no pudieron vivir independientemente ni desplegar su actividad como autoras. Las producciones literarias de las mujeres se paralizaron con la censura, más rígida para con las mujeres escritoras. Gran número de escritoras abandonaron su carrera literaria o se exiliaron a países extranjeros. A finales de los 60, en determinados países de Europa Occidental –con Francia a la cabeza– el movimiento feminista tuvo amplia resonancia en diversos campos. En España, no obstante, el peso de la dictadura y la sociedad machista constriñeron las actividades de las mujeres en todos los terrenos socioculturales. Durante el franquismo se perpetuó la imagen de “ninguna voz audible feminista” (O’Connor 1984: 9).

Por mucho que hubiera autoras dramáticas en el período de posguerra –como, por ejemplo, Dora Sedano, Julia Maura, Ana Diosdado, Mercedes Ballesteros, María Isabel Suárez de Deza, Carmen Troitiño o Luisa-María Linares–, se aprecia la falta de “modelos de roles femeninos y la seguridad que proporcionaría la solidaridad con otras mujeres dramaturgas”, de resultas de lo cual todas estas dramaturgas “han seguido los moldes impuestos por su predecesores masculinos. Con la ocasional excepción de Ana Diosdado, ni han expresado los callados anhelos de su sexo ni han negado las imágenes estereotipadas creadas y perpetuadas por los hombres” (O’Connor 1984: 9).

Con la muerte del general Franco en 1975, se puso fin no sólo a la dictadura, sino también a la asfixiante situación de las mujeres. Así, durante la transición a la democracia (1975-1978) fueron apareciendo más y más dramaturgas, y a partir de los 80 pudieron

empezar a participar en actividades más dinámicas y representar sus obras con cierta regularidad.

Más allá de la sexualidad, hay otros muchos temas que interesan a estas dramaturgas, como las relaciones hombre-mujer, la soledad del artista, la frustración individual o la lucha para la libertad y la felicidad. En palabras de Ann Witte:

[...] the irreverence of the male-dominated commercial theatre of the seventies, particularly concerning sex and religion, is now found in the work of these young dramatists but presented from a completely different perspective. Their subversive look at themes traditionally in the male domain calls for rebellion against oppressive institutions like Church and Family [...] Sex becomes a central issue in many plays, either as an instrument of dependence and subjection, or, on the other hand, as a tool for rebellion and freedom (Witte 1996: 37).

La cuestión sexual se erige, por tanto, en tema central en muchos dramas, ya sea como instrumento de dependencia y sometimiento, o a la inversa, como vía para la rebelión y la libertad.

Las dramaturgas más destacadas de la Transición son Carmen Resino, Paloma Pedrero, Concha Romero, Marisa Ares, Maribel Lázaro y Yolanda García Serrano. Junto a ellas, han aparecido también autoras que dirigen sus propias obras: Lourdes Ortiz, Armonía Rodríguez, Mercedes León, Sara Molina, etc. Patricia W. O'Connor presta atención a la aparición positiva y dinámica de dramaturgas españolas en el teatro comercial, señalando su evidente modernización: “La ‘nueva mujer’ en España suele ser soltera y de carácter fuerte, pero será una marginada que demuestra su ‘modernidad’ de dos maneras: en su ‘liberación’

sexual y en su vocabulario. Utilizando palabras y conceptos asociados con los hombres, choca al público burgués, y al rebelarse contra las restricciones sexuales, sigue sirviendo los intereses masculinos” (O’Connor 1994: 162-163).

En el siglo XX, las obras sobre mujeres escritas en España se sirven de intertextos históricos, mitológicos, literarios, cinematográficos, así como de parodias, cuentos de hadas, juegos metateatrales, etc. Eliminando la maternidad de la ecuación femenina, logran presentar de modo más aceptable las parábolas del poder, en las cuales las mujeres desafían al tan arraigado sistema patriarcal. Demuestran, de este modo, un marcado desencanto con los papeles tradicionales de género y no dudan en explorar temas nuevos en el teatro español, como, por ejemplo, la orientación sexual o los juegos eróticos.

Entre los años 80 y 90 –etapa de gran innovación y libertad–, destaca la activa participación de la mujer en el teatro español. Por fin, en los 90 surge una generación de autoras cuya especificidad de género comienza a perder importancia. Se trata, esencialmente, de Encarna de las Heras, Itziar Pascual, Donina Romero, Elvira Lindo, Yolanda Pallín, Beth Escudé, Lucía Sánchez, Liliana Costa, Angélica Lidell Zoo, Yolanda Arrieta, Aranza Urretavizcaya, Teresa Vilardell y otros nombres que van apareciendo en las salas alternativas y en los certámenes teatrales (Ragué-Arias 1996: 189-190).

Todas las obras de las dramaturgas españolas contemporáneas, según Candyce Leonard (2001: 15), desarrollan tramas y situaciones arraigadas en el momento actual y delinean preocupaciones contemporáneas y universales, tales como los roles que asumen el hombre y la mujer en nuestra sociedad, el medioambiente, el desempleo, las relaciones interpersonales y el propio proceso creativo. En las obras teatrales provenientes de un punto

de vista feminista, los personajes representan a varios sectores de la sociedad, y la mayoría de ellos, especialmente los femeninos, se atreve a transgredir patrones culturales, sociales y políticos. El lugar de la mujer en la construcción social y cultural difiere del que ocupa el hombre, por lo que sus experiencias y, por consiguiente, la definición de su género son igualmente distintas. De este modo, el producto literario de la mujer viene, consciente o inconscientemente, determinado por su género. El feminismo no sólo se asienta en la teoría, sino que procede de una experiencia física y psicológica, es decir, de la práctica. Con su aparición, la mujer toma conciencia definitiva de su identidad. En las siguientes páginas trataré del cambio que conlleva la perspectiva feminista en el campo de escritura.

2. El movimiento feminista y la escritura femenina

Como ya vengo diciendo, el final de los años 70 supuso el despertar de la dramaturgia femenina en España. Por supuesto que antes había habido autoras, pero les resultaba casi imposible estrenar sus obras. Su influencia, de este modo, era débil e ineficiente, debido tanto a la censura como a la carencia de una conciencia social sobre las actividades de las mujeres. Las escritoras anteriores, desgraciadamente, parecían renegar de su identidad, recurriendo a puntos de vista y voces masculinas en sus obras. A partir de los 80, sin embargo, las dramaturgas empiezan a hacerse cargo de su condición y a reflejar la sumisión de su género a la autoridad y opresión de hombre.

Para convertir en palabras su perspectiva, para hacer literatura de su experiencia, las mujeres necesitaban educación, independencia económica, tiempo y espacio. Años antes, Simone de Beauvoir había señalado que, a causa de su falta de poder a lo largo de la historia, la mujer, en vez de erigirse en “el sujeto”, se había quedado en “el otro”, y que no obtendría la libertad si se la seguía viendo como la madre del hogar o algo parecido. Para evitar esta imagen y lograr su libertad y autoridad, la mujer debía convertirse en una intelectual y trabajar activamente en la sociedad. Según la opinión de Beauvoir, el significado cultural se levanta sobre el dato biológico, o sea, que lo determinante en la construcción de la feminidad es el conjunto de procesos culturales y psicológicos.

A pesar de que el término “feminismo” se ha desgastado con el paso del tiempo, sus frutos son visibles. Generalmente, el feminismo representa la ideología de la mujer en cuanto clase alienada en la sociedad dominada por hombres. La investigación sobre las categorías de sexo y género constituye la médula del estudio sobre el feminismo. El sexo es un concepto biológico que se basa en la diferencia de los órganos genitales del hombre y la mujer, mientras que el género, como concepto social, es una noción artificial y abstracta, por cuanto hace de las ideas de hombre y mujer categorías culturales: lo masculino y lo femenino. Dichos sustantivos exponen los caracteres culturales que definen a los papeles sociales. La configuración de la mujer como clase social independiente es un paso crucial en el desarrollo del feminismo, en el sentido de que, respecto de la tradicional lucha de clases, viene a alinear a la mujer al lado del pueblo. La mujer es igual al varón en derechos, en cuanto no es algo que nace con la naturaleza (sexo), sino que se hace culturalmente (género). Dispone de derechos como el varón, es independiente y libre.

El feminismo es un tema político, social y cultural que concibe lo femenino desde la igualdad de género, reconstruyendo la posición de la mujer dentro de la sociedad. En la definición de este término se integran tanto el principio de la igualdad de derechos de la mujer –movimiento para conseguir los derechos de la mujer– como la ideología de revolución social, con el fin de crear el mundo para las mujeres, superando la dimensión simple de la igualdad social. Sin embargo, es común que el feminismo se interprete como ideología de emancipación de la mujer, y la afirmación de que la mujer sufre injustamente por ser femenina es inmanente en todas las propuestas que el feminismo ofrece. Así, es necesario recordar cómo surgió y se desarrolló el feminismo como una ideología.

Hoy en día usamos el término “feminismo” sin vacilaciones; hasta la segunda mitad de los años 60, sin embargo, no se había terminado de conformar como teoría social y cultural. Por supuesto que el activismo de las mujeres se remonta a mucho atrás –aproximadamente a la mitad del siglo XVIII–. La lucha por los derechos y la determinación ha sido, pese a todo, larga, y durante mucho tiempo no ofreció apenas frutos.

El feminismo nace a principios del siglo XIX y empieza a consolidarse el siglo posterior, a partir de la hipótesis de que las mujeres se encuentran marginadas del discurso cultural, social, sexual, político e intelectual, dominado en exclusiva por los hombres. Se trata de un movimiento teórico y práctico, que reivindica los derechos de las mujeres y aspira a definir el concepto de feminidad. En verdad, las causas del sufrimiento y la marginación son tan complicadas que no se podría culpar a ningún hombre en particular. El hombre particular está situado dentro del entorno socio-cultural que lo domina, y a tal

entorno se ha de atribuir el sufrimiento de las mujeres y la ignorancia, tanto de hombres como de mujeres, que lo provoca.

El feminismo se desarrolla como un movimiento humanista, en consonancia con el iluminismo y el librepensamiento. Sus precursoras luchaban por el sufragio y la extinción del desequilibrio sexual en la sociedad patriarcal. En un principio, no obstante, se limitaban a la renovación de los derechos, sin darse cuenta de que el ideal humanista al que se debe aspirar es al enjuiciamiento del paternalismo que persiste hacia las mujeres. El feminismo moderno, que reconoce la imperfección estructural del patriarcado y opone el carácter específico de las mujeres a la cultura androcéntrica, aparece alrededor de 1970. Las mujeres reclaman sus valores en competencia con los hombres, que se ven a sí mismos como el eje de la civilización. Ya el feminismo propone un discurso descargado que restablece el desequilibrio y la alienación junto con el marxismo y el psicoanálisis.

El movimiento feminista ha crecido y adoptado diversas perspectivas en cuanto a lo que constituye la discriminación contra la mujer. La teoría crítica feminista en curso intenta exponer la situación de las mujeres subordinadas por los hombres o teorizar sobre los métodos para mejorarla. Pero el feminismo no es un discurso estandarizado o de una sola línea; muy al contrario, la crítica feminista se revela multifacética: feminismo liberal, feminismo radical, feminismo socialista, feminismo materialista, etc. El movimiento feminista reparte sus bases teóricas entre la sociología, el psicoanálisis, el post-estructuralismo y aun la deconstrucción, y cada teoría feminista aporta distintos puntos de vista ideológicos, que vuelven su concepto fundamental más sofisticado.

De entre las diferentes teorías, el feminismo liberal representa el primer proceso de emancipación de la mujer, dirigiendo su atención a la discriminación sexual. El principal interés de la feminista liberal consistía en la igualdad entre hombres y mujeres, basada en “la semejanza” entre ambos y el tratamiento igualitario. El feminismo liberal se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una de desigualdad –y no de opresión y explotación– y por postular la reforma del sistema hasta lograr la equidad entre los sexos. Según John P. Gabriele (1992: 159), “las feministas liberales mantienen que la dicotomía del género no es un fenómeno innato sino dictado por una cultura dominante”.

Las liberales comenzaron a definir la exclusión de la esfera pública como el primer problema de las mujeres, y propugnaban reformas relacionadas con la inclusión de las mismas en el mercado laboral. La aportación más valiosa del feminismo liberal consistió en afirmar la igual capacidad de ambos sexos y en la defensa de la presencia de la mujer en la ciencia, la política y la economía, y su oposición a todos los atropellos a que la mujer seguía siendo sometida, desde la familia, el Estado o el mercado. Pero las limitaciones del feminismo liberal radican en el modelo de mujer propuesto para conseguir tal igualdad. A pesar de conseguir el sufragio, todavía están subordinadas; y lo mismo pasa con el derecho de propiedad, aún determinado por el molde patriarcal. El feminismo liberal realizó, sin duda, sus méritos, pero también importantes limitaciones. En efecto, el feminismo liberal defendía los derechos de la mujer desde una posición acorde con los principios hegemónicos de la Modernidad; esto es, mantenía como criterios para el reconocimiento de la dignidad humana los valores modernos, primando la independencia por encima de la interdependencia, la agresividad sobre el cuidado, la competencia por

encima de la cooperación, y la producción y la defensa militar sobre la reproducción. Se trataba de colocar a la mujer en distintos puestos en los que hasta entonces sólo había estado el varón, pero manteniendo intactos los valores de éste, en especial el individualismo, el dualismo y el militarismo. En este sentido, “el feminismo liberal minimiza las diferencias entre hombres y mujeres, promueve prácticas alternativas dentro del sistema mediante reformas en vez de tácticas rebeldes, y considera el individuo más importante que el grupo”³.

Además, al feminismo liberal se le achaca limitar su objeto a las mujeres blancas de clase media y otorgar la superioridad a los valores masculinos. Toda teoría feminista ha tenido gran impacto en las diferentes áreas legales y el reconocimiento de los derechos de la mujer. Así, mientras el feminismo liberal hizo grandes contribuciones al logro de la igualdad en el área pública, el feminismo cultural aportó un entendimiento útil del carácter de mujer. Por su lado, el feminismo radical demostró “el predominio” de la población masculina sobre las mujeres en el área de la ley y la vida pública.

En España, el feminismo apareció como movimiento social en el siglo XIX y, sobre todo, a principios del XX, esencialmente centrado en reivindicaciones de corte social, como el derecho a la educación o el trabajo. En 1918 se creó en Madrid la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), formada por mujeres de clase media, maestras, escritoras, con el objetivo de reclamar el sufragio femenino. La Segunda República constituyó un breve período de democracia y progreso. Se estableció la separación de Iglesia y Estado y,

³ Citado por John P. Gabriele (1992: 159). Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. p. 6.

entre otros adelantos, en 1931 finalmente las mujeres consiguieron el voto, fueron elegidas para las Cortes y el divorcio pasó a ser una realidad. Por desgracia, enseguida dio comienzo a la Guerra Civil y, tras ella, la dictadura del general Franco. Dando marcha atrás, esta dictadura militar volvió a unir Iglesia con Estado, recurrió a los símbolos y valores de los Reyes Católicos y no sólo anuló los nuevos derechos femeninos, sino que también dictaminó que la mujer volviese a subordinarse al padre o el hermano, antes de casarse, y al marido después (O'Connor 2006: 25).

En España nunca se adoptó la acción violenta como estrategia de combate ni se alcanzó un grado destacado de militancia. En consecuencia, la resonancia social de las feministas españolas fue bastante reducida. Alejándose del movimiento directo o violento, evolucionó poco a poco desde el silencio de la mujer hasta su triunfante libertad. En España no se puede hablar con propiedad de un movimiento colectivo de emancipación femenina hasta principios del siglo XX. La libertad verdadera de las mujeres españolas se alcanza, así y todo, después de la muerte de Franco. Desde el momento en que amanece “una generación en un momento de despertar, en un momento positivo” (Doll 1999: 151) –como dice Pedrero–, las escritoras comienzan a expresarse desde el punto de vista femenino, sin preocuparse por las dificultades sociales: “nosotros ya llegamos en un momento en que, al no tener censura, podíamos expresar sin demasiada simbología, sin buscar la vuelta de tuerca; podíamos decir todo de una manera directa y eso influye en el estilo de nuestro teatro” (Doll 1999: 150).

En el pasado, se incluían todas las creaciones de mujeres escritoras bajo la difusa etiqueta de “literatura de mujeres escritoras”; el criterio de agrupar los textos literarios en

función de los sexos de los escritores hacía definitiva la acogida o la distribución de tales textos. Las obras de las escritoras se veían, así, de manera homogénea, sin tener en cuenta su perspectiva o sensibilidad estética hacia el feminismo. Con ello, la “literatura de mujeres escritoras” se constituyó en un género inferior, que insistía en la diferencia sexual como característica principal y donde los caracteres específicos otorgados a las mujeres por el mundo patriarcal –la pasividad, la vida interior, la debilidad, etc.–, funcionaban como determinantes.

En efecto, en la literatura femenina hay varias maneras de expresar las peculiaridades de las mujeres; están, por un lado, las escritoras que demuestran abiertamente su conciencia feminista; y por otro, aquellas que ocultan o debilitan su propia feminidad. Sin embargo, como dice Pedrero, aun estas últimas son feministas latentes, pues se enfrentan a sus problemas y dificultades desde el punto de vista femenino. Es este el sentido de las palabras proferidas por la autora en un coloquio de dramaturgas españolas:

Acepto que el arte no tenga sexo. Pero el autor, sí. Cuando hablaba de un lenguaje específicamente femenino, no quería hacer referencia a ningún tipo de obra donde se traten exclusivamente problemas de la mujer, donde no existan personajes masculinos, no. Hablaba de algo mucho más profundo, del alma de la obra, de la visión del mundo que una mujer inevitablemente proyecta, porque lo siente así. (Ortiz 1987: 15)

Las producciones literarias de las escritoras, consciente o inconscientemente, en cuanto participan de la realidad y la condición actual, se mantienen dentro del área del feminismo. La escritura, tradicionalmente, es un espacio donde se reproduce la opresión de las mujeres.

Desde la perspectiva masculina del mundo androcéntrico, las mujeres nunca habían poseído una voz propia: esta había sido creada por autores masculinos. La imagen femenina diseñada por el hombre presenta un aspecto bipolar –del deseo, pero a la vez, del desprecio–, dando pie a dicotomías como ángel/demonio o madre/prostituta. La mujer no es un ser ausente, tan solo su imagen ha sido distorsionada a lo largo de la historia; queda, por tanto, la posibilidad de descifrarla en el ámbito mismo de la literatura. Emanciparse de esta imagen creada por el hombre y evolucionar hacia una imagen propia, a partir de una escritura basada en la experiencia y la perspectiva propiamente femenina, son trabajos de la literatura feminista: en definitiva, la subversión de esquemas largo tiempo mantenidos.

Lo importante de la aparición del punto de vista de la mujer y la consolidación de su escritura consiste en el hecho de que esta nunca había atraído la atención; al contrario, siempre se la marginaba en los cánones formados por hombres. A través de las creaciones literarias femeninas, se hace por fin posible reivindicar la subjetividad de las mujeres y manifestar una ideología subversiva que transforme la estructura sociocultural. Eliminar el dominio masculino e invalidar dicotomías clásicas como centro/periferia, razón/emoción, masculinidad/feminidad, civilización/barbarie, etc., parte de lo femenino como una categoría representante del “otro”. Aunque el feminismo deriva de una discusión epistemológica sobre el género, su fin último es provocar la dislocación del orden desigual, sistematizado por la sociedad androcéntrica. Desde la restauración de lo marginal y periférico y la revitalización de movimientos activos de las mujeres, potenciadas por una y una crítica femeninas, se hace posible poner en marcha el motor que conduzca hacia una nueva corriente.

3. El aumento en la actividad de las dramaturgas

La Asociación de Dramaturgas Españolas (ADE) se fundó en 1986 con la participación de más de treinta autoras. En torno a ella se reunían diferentes dramaturgas y, aparte de leer sus obras, hacían análisis y crítica, barajaban maneras de entrar en el ámbito de la escritura teatral, etc. En abril de 1987 se dio a conocer a través de un artículo titulado “Las dramaturgas se asocian”, en la revista *El Público*. Carmen Resino, como primera presidenta de la Asociación, se comprometía a “reivindicar, sin ningún tipo de tintura ideológica ni pancartas feministas, la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación” (Oliva 1987: 41).

Según Virtudes Serrano (1999a: 14), las dramaturgas buscaron el apoyo de organismos como el INAEM, el Instituto de la Mujer y la Comunidad de Madrid, para llevar a cabo lecturas, escenificaciones y, en ocasiones, la publicación de sus textos. Las quince escritoras que constituían la Asociación se reunían los primeros jueves de cada mes en la librería *La Avispa* para leer y comentar sus textos. Sus nombres eran Mirén Díaz de Ibarro, Carmen Resino, Julia Butinya Jiménez, Pilar Rodirigo, María Angélica Mayo, Pilar Pombo, Concha Romero, Ofelia Angélica Gauna, Maribel Lázaro, Carmen de Miguel Poyard, Milagros López Muñoz, Mayte Ayllón Trujillo, Carmen García Amat, Norma Bacaicoa y Paloma Pedrero.

Además, en 2001 se creó la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), formada por un grupo de mujeres con diversa experiencia en los escenarios de la comunidad madrileña, como dramaturgas, actrices, directoras, adaptadoras, investigadoras, productoras, técnicas, etc. Para que no cupiese ningún género de duda sobre su vocación reivindicativa y transgresora, se hicieron llamar las Marías Guerreras. Su voluntad era cuestionar los roles de la mujer y reinterpretar la visión de los personajes femeninos. Al respecto opinaba Itziar Pascual:

[...] tiene muchos sentidos que las mujeres nos encontremos, pero seguramente una de las grandes razones hoy es para no quedarnos con la construcción del relato y de los hechos que la historia nos ha dado; para multiplicar las miradas, las perspectivas y los puntos de vista, para no caer en los epicentros históricos, para recordar permanentemente que ya hay un centro, que ya no hay una percepción centrífuga del mundo, y que de periferia, de frontera, de tránsito, de memoria y de viaje, las mujeres sabemos mucho” (Reiz 2004: 60).

Esta asociación sigue promoviendo activamente seminarios, publicaciones, concursos, festivales, así como una comunicación fluida a través de Internet. También existe otra serie de asociaciones del mismo género con los parecidos objetivos: algunos de ellas son Sonámbulas, en Alicante; Proyecto Vaca y Margaritas, en Barcelona; Federicas, en Granada; AMAEM, en Málaga; la Compañía de Teatro de Norte, en Asturias; Caminos de Mujer, en Euskadi, etc.

No podemos olvidar, por otro lado, la cooperación de revistas teatrales. Las mujeres dramaturgas participan en debates, coloquios, mesas redondas, luego publicadas en revistas

especializadas como *Primer Acto*, *El Público* o *Estreno*. Esta última destaca por su interés en el teatro español contemporáneo escrito por mujeres. La revista *Estreno: cuadernos del teatro español contemporáneo* se fundó en 1975 por una investigadora eminente en el ámbito del drama femenino: Patricia W. O'Connor. Gracias a ella, no solo se incitaba la investigación sobre esta área, sino que también se les ha concedido voz a las autoras por medio de entrevistas. En las páginas de *Estreno* se han publicado las siguientes obras de Paloma Pedrero: *Esta noche en el parque* (1990) y *Los ojos de la noche* (2006); en primavera de 2006, por otro lado, se realizó una edición especial en homenaje a sus veinte años de carrera.

En otro orden de cosas, cabe aludir a las crecientes subvenciones, proyectos o premios concedidos a mujeres, fruto de la llamada “discriminación positiva”. Entre ellos, destacan los premios destinados únicamente a escritoras, como el “Premio del Casandra” o el “María Teresa León” (Ragué-Arias 1996: 190). Por su lado, el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, junto con la Asociación de Directores de Escena, crearon el “Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas” en 1994, para posibilitar el reconocimiento de dramaturgas. En el año 2000 dicho galardón pasó a estar patrocinado, no sólo por las dos organizaciones citadas, sino también por la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores de España (Leonard 2001: 13). Este premio ha sido “un importante trampolín” (Serrano 1999b: 106) para las autoras surgidas desde 1993. Esta “discriminación positiva” les sirvió, sin duda, mucho a las dramaturgas para dinamizar sus trabajos y actividades. Merced a ella, lograron acceder también a premios no específicamente femeninos, destacan el Marqués de Bradomín y el Calderón de la Barca.

La aparición de las asociaciones feministas y las actividades llevadas a cabo por todo género de dramaturgas propiciaron que escritoras más jóvenes pudiera desarrollar su trabajo como nunca antes. Así, dice Virtudes Serrano (1999a: 19): “desde este momento que acabamos de analizar la evolución y difusión del teatro escrito por mujeres por mujeres, es un hecho que no se oculta a la luz pública”. Las actividades y asociaciones arriba mencionadas ejercen una influencia determinante en la aparición de jóvenes dramaturgas. En sus producciones, muestran sin ningún complejo la diferencia entre sus ilusiones y la realidad social.

Señalemos, asimismo, la importancia de los trabajos colectivos, cuyo objetivo es “hacer visible la presencia de la mujer en las Artes Escénicas y, por consiguiente, su trabajo”, presentándolas como “batalladoras en las lides del teatro” (Díaz Díaz 2004: 68). En 2002 el grupo “Mujeres Reinventadas” de la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), las Marías Guerreras, estrenó una obra en colaboración⁴, titulada *Tras las tocas*, cuya escritura, producción, dirección e interpretación corría a cargo de nueve mujeres: dramaturgas, directoras, actrices, escenógrafas, coreógrafas, productoras, etc. La pieza, representada en el Teatro de las Aguas, ofrece una revisión contemporánea de los grandes mitos femeninos de la literatura dramática.

⁴ El trabajo de este espectáculo no se limitó a la especialización de cada socia del grupo, sino que todas participaron en múltiples tareas. Los textos de cada personaje fueron elaborados por diferentes autoras: así, Salomé y Laurencia son obra de Itziar Pascual; Medea, de Esperanza de la Encarnación; Ifigenia, de Ana Casas; Bernada y Adela de Margarita Reiz; y María, de Antonia Bueno. Las actrices fueron Esperanza de la Encarnación, Ilda Fava, Antonia Bueno, Carmela Cristóbal, Nieves Mateo, Lola Cantero, Cristina Regueira y Raquel Celina Casali. Esperanza de la Encarnación y Andrea de Gregorio fueron las co-directoras; la última también estuvo a cargo de la iluminación (Díaz Díaz 2004: 69).

Desde entonces, AMAEM Marías Guerreras sigue realizando espectáculos colectivos. Así, algunas socias del colectivo se reunieron para impulsar un nuevo proyecto: reunidas en torno al grupo de trabajo “Las transparentes”, se embarcaron en un espectáculo cuyo motivo principal fuera el grito. De esta manera nació *He dejado mi grito por aquí, ¿lo habéis visto?*: dirigido por Esperanza de la Encarnación, se estrenó en octubre de 2002 en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, y en 2003 en I Ciclo de Actividades de las Marías Guerreras en Casa de América. Por otra parte, en la primavera de 2003 se produjo un nuevo estreno: esta vez, de *Piezas hilvanadas*, en el Teatro de las Aguas, bajo la dirección de Antonia Bueno. El espectáculo aborda las problemáticas de mujeres de diferentes edades y contextos culturales y sociales, y se encuentra integrado por cuatro textos: *Inténtalo encontrar*, *Las últimas pilas*, *Impresiones* y *Trogloditas*.

Aparte de esto, AMAEM Marías Guerreras ha escenificado con éxito otros espectáculos colectivos: por ejemplo, *Piezas de bolsillo* (2004), *Todo irá bien* (2005), *En perseguirme mundo ¿qué interesas?* (2006), *Varadas* (2006), *El día de la culpa* (2006), *Lo que callan las madres* (2006), *Exorcismo de sirena* (2007), *No más lágrimas* (2008), *Sana sana* (2009), *Juana delirio* (2009), *Cara y cruz* (2011) y *¡Violentos, No!* (2011).

SEGUNDA PARTE

Análisis de las obras de teatro de Paloma Pedrero

Capítulo 1. Clasificación temática

1. Introducción

Desde el inicio de su carrera como dramaturga, Paloma Pedrero ha desplegado en su escritura una temática coherente con su perspectiva feminista. En efecto, es evidente que la parte más característica de su actividad literaria procede de su experiencia vital como mujer, como ha reconocido en diversos medios.

Tras la publicación y puesta en escena de *La llamada de Lauren*, su primera obra teatral, fuente de una gran controversia, Pedrero persevera en su investigación de esta perspectiva, así como en el testimonio de la ignorancia y los perjuicios generados por esta, como por ejemplo la tan extendida violencia doméstica. La ideología que subyace a las obras de teatro de Paloma Pedrero se puede resumir en dos conceptos: “el género” y “lo femenino” (incluyendo aquí a cualquier ser marginal de la sociedad masculina).

El género es una cuestión de alcance sociopolítico que da cuenta de la agresividad inherente al ser humano. En el momento de nacer, nos subordinamos al orden cultural del sexo, denominado “género”, y nos convertimos en un sujeto social, dependiente de un

marco que distingue, con matices de preeminencia, entre masculino y femenino. El género es un mecanismo de poder basado en dicotomías asentadas en la antigüedad y la convención –heterosexualidad/homosexualidad, mayoría/minoría y céntrico/lo marginal–, las cuales producen exclusión y prejuicios en el ámbito de dominio masculino. En este mismo sentido, todas las obras de teatro de Paloma Pedrero derivan de su interés constante por las minorías alienadas dentro de esta sociedad masculina: las mujeres, los pobres, los huérfanos, los homosexuales, las prostitutas, etc. Entre ellos, el personaje principal –no solo el que siempre aborda en sus piezas, sino su primer motivo para escribir– es la mujer. Las obras del primer período son las que más demuestran su consideración y sus reflexiones desde la visión de una mujer moderna.

Después de la muerte de Franco y con los cambios en la sociedad española, se inició la época de la Transición, un estadio caótico durante el cual afloraron con ímpetu acontecimientos y sentimientos en varios campos secularmente oprimidos. Al calor de esta evolución, se produce la modificación de la perspectiva feminista, emergiendo la conciencia crítica sobre la subjetividad de las mujeres, oprimidas y dominadas por la sociedad patriarcal del franquismo. Parece lógico que, siguiendo la corriente de la época, Paloma Pedrero, involucrada desde joven en el campo del teatro como actriz, empezara su ambiciosa carrera como dramaturga desde un vehemente punto de vista feminista.

A pesar de esto, aún pervivía la cultura de las generaciones conservadoras, y tal coexistencia de tan distintas corrientes sociales introducía el desorden y el conflicto. En este sentido, cabe decir que la controversia que causó la primera representación de una

pieza de Pedrero –*La llamada de Lauren*, en torno a los tabúes sexuales– fue debida a la colisión de estas dos corrientes en el campo literario de los ochenta.

Por entonces, el sexo se convierte en el tema central de muchas obras escritas por dramaturgas jóvenes, ya como un instrumento de dependencia y sometimiento, ya como herramienta para la rebelión y la libertad. Con respecto a este punto, Ann Witte (1996: 38) apunta que “Pedrero, Pombo, and Lázaro view the open acceptance of one’s own sexuality as a crucial precondition for Independence, thus revealing to what degree the expression of women’s sexuality was a taboo during the years of dictatorship. While sexuality is a focal issue, these young playwrights deal with an entire range of different themes, the most important ones being male-female relations, the loneliness of the artist, individual frustration, and the struggle for freedom and happiness”.

En un principio, por tanto, Pedrero dedica su atención a las mujeres en cuanto personas débiles de la sociedad machista, así como a sus relaciones interpersonales, basándose en su propia experiencia como mujer discriminada y utilizando el lenguaje coloquial de la calle. Sobre la literatura femenina, Jenkins (1984: 10, 12) anota: “Las obras dramáticas escritas por mujeres tienden a enfocar enlaces humanos y las crisis que surgen en las relaciones íntimas, elaborando el vocabulario de interiores, de encierros y de la vida del hogar”⁵.

La obra dramática de Pedrero es un ejemplo de unidad temática y estética. La autora ha manifestado en varias ocasiones que le interesa más el ser humano que el ser social. La

⁵ Citado en el artículo “La experiencia femenina en escena: *Besos de lobo* y *El color de agosto* de Paloma Pedrero” de Carolyn J. Harris (1994b: 119).

sociedad solo puede ser transformada de forma individual y tal transformación individual es la que puede transformar el mundo y la sociedad. A ese respecto añade la propia dramaturga:

En mis obras voy a expresar mis inquietudes, mis miedos, mis deseos, mi visión de ciertos problemas actuales en la sociedad. Todo esto lo hago a través de personajes diferentes; pero hay un espíritu, una mano por debajo de todo eso. Hay una esencia, una energía de mujer. Y esa energía está en mis obras porque si no estuviera, esas obras no tendrían alma (Fagundo 1995: 157).

Paloma Pedrero suele tratar el tema de la búsqueda de la identidad y la libertad del individuo, el sentimiento de amor y la frustración y la angustia del desamor. Virtudes Serrano (1999a: 28) apunta que toda la producción de la autora “gira en torno a unas líneas temáticas comunes que mueven a sus criaturas y constituyen las preocupaciones básicas de su teatro; éstas se centran en la búsqueda de la libertad y de la verdad personales: lo que hace que sus personajes persigan encontrar un camino por el que poder transitar por la existencia”. Del mismo modo, Iride Lamartina-Lens (2001a: 7) opina que la obra pedreriana “choca contra los cánones establecidos y aborda abierta, desafiante, y provocativamente temas tan polémicos como la búsqueda de la identidad sexual, el desajuste entre la libertad personal y el compromiso afectivo, la dificultad en establecer relaciones íntimas equilibradas, la soledad, la locura, la frustración, el amor y el desamor”.

Así, la dramaturga demuestra un constante interés por el individuo que vive en la sociedad moderna. Sobre todo, se preocupa por su crisis de identidad, atendiendo a los

problemas del individuo en el mundo actual. Hoy en día, se ha perdido totalmente la conexión interior de las personas y se vive hacia fuera, superficialmente. Para la autora, es tal carencia de mirada interior lo que hace que se manifieste la crisis de identidad. Los personajes que en sus obras se encuentran embarcados en la búsqueda de su identidad experimentan cambios importantes al llegar a conocerse mejor a través de la acción. Como señala Carolyn J. Harris (1994a: 170): “la identidad no se representa como fija y unitaria en su obra, sino que resulta ser un proceso fluido determinado en parte por los papeles sociales, y en parte por las relaciones con otras personas”.

Sin embargo, a medida que evoluciona la escritura de Paloma Pedrero, la relación que establecen sus protagonistas con otras mujeres de su entorno va cambiando gradualmente. En este trabajo se analizará esta evolución del punto de vista de la dramaturga, mediante el estudio de sus obras publicadas en tres etapas: desde mediados de los 80 hasta mediados de los 90, desde entonces hasta finales de los años 90, y a partir del año 2000.

El primer período de la dramaturgia de Pedrero se caracteriza por una radical perspectiva feminista, encarnada en tramas y motivos subversivos y sorprendentes. Entre ellos, destaca especialmente la búsqueda de la identidad de las mujeres y los asuntos sentimentales en las relaciones humanas. Es decir, la autora concede mucho interés a la subjetividad del ser femenino, como parte del ser marginado, “el otro”, largamente oprimido en la historia. Los protagonistas de las obras en esta etapa son casi todos femeninos: mujeres que luchan durante toda su vida contra los obstáculos sociales y caminan hacia la búsqueda de la verdad personal. Asimismo, representan el deseo del

individuo y la concepción del valor de la vida como seres humanos de la sociedad moderna. Por otra parte, el aludido interés por el individuo de la dramaturga hace evolucionar las relaciones humanas. Concretamente, su teatro explora y asevera la dinámica de las relaciones entre los sujetos, con especial énfasis en las relaciones entre hombres y mujeres. Plantea la relación hombre-mujer, sentimental, sexual o familiar, desde una perspectiva y un protagonismo femeninos, y con un tono carente de agresividades reivindicativas, que permite la fácil aceptación del público.

En la segunda etapa, aunque el foco siguen siendo los seres marginados por la sociedad, la trama deja de articularse sobre la dicotomía masculino-femenino, para centrarse, en general, en seres alienados de la sociedad patriarcal, que luchan por alcanzar la libertad y finalmente la consiguen. Los protagonistas en esta etapa logran superar las barreras sociales y psicológicas en el transcurso de su autorrealización.

En la tercera etapa, la tendencia predominante en la escritura actual de Pedrero, la dramaturga deja por fin atrás su relación con la perspectiva feminista, que llevaba explorando desde el inicio de su carrera. En esta etapa se refleja la agonía de Pedrero en consonancia con las problemáticas sociopolíticas de la sociedad contemporánea. Así considerada, es posible decir que Pedrero ya ha superado sus limitaciones como autora femenina, en cuanto aborda temas más populares y universales y trata del sujeto en su relación con el mundo actual. Ya no se vale de un temperamento agresivo para luchar contra el hombre o contra la sociedad masculina en su conjunto, sino que le interesa el ser humano en general, sus circunstancias sociales, políticas y culturales. Las obras de esta época se caracterizan por su temática universal. En efecto, ha empezado a reflejarse a toda

escala el cambio de la consciencia de la autora, producto de su perspectiva como socióloga y de su experiencia como voluntaria en un hospital durante varios años.

En el segundo capítulo, la parte esencial de esta disertación, se clasificarán las obras de Paloma Pedrero según su área temática, y a través de un análisis textual, se estudiarán los motivos principales, así como la perspectiva de la dramaturga en cada etapa. A esto se añadirá una indagación en las transformaciones del plano expresivo.

Para este análisis, clasifico las obras teatrales de Paloma Pedrero en tres grupos, conforme a su campo temático.

1. La búsqueda de la identidad (y la libertad) y el amor-desamor

Como venimos diciendo, el teatro de la autora trata con frecuencia la búsqueda de la identidad –incluyendo la identidad sexual–, la cual se lleva a cabo a través de la relación con el otro. Los argumentos giran en torno a los conflictos derivados de las relaciones humanas y, particularmente, los generados en la pareja.

El amor como tema fundamental de su teatro abarca todas las dimensiones del concepto: familiar, sexual, conyugal, de amistad, etc. La dramaturga afirma que “para mí en la vida lo más importante es el amor, no solo el erótico, sino también el maternal, el de la amistad... Cada día tengo más claro que la transformación del mundo va a venir por el amor” (Galán 1990: 13).

2. El individuo marginal

Las mujeres siempre representan el ser marginal de la sociedad creada y dominada por los hombres. Así y todo, el interés de Pedrero por los derechos humanos y la libertad de las mujeres se extiende a todo tipo de seres marginales en sucesivas etapas de su carrera creativa. En su dramaturgia, los personajes centrales son los abandonados y alienados; seres marginales que la sociedad reconoce como frustrados, acabados o inútiles, a saber: prostitutas, mujeres maltratadas, drogadictos etc. Con sus obras se enfrenta a las normas establecidas y describe el proceso mediante el cual estos seres marginados vencen sus dificultades.

3. Los problemas sociales

A partir de mediados de los 2000, el teatro de Paloma Pedrero experimenta una gran transformación respecto a la etapa anterior. Ya no trata los problemas en su dimensión individual, sino que, centrada en la importancia de los asuntos sociales, aborda desde una dimensión macroscópica los problemas que asolan nuestro mundo actual, como, por ejemplo, el terrorismo, la civilización materialista, los terribles accidentes sociales, etc. Movidas por la necesidad de meditar estas cuestiones, estas obras de la dramaturga nos dan motivos para reflexionar sobre la identidad propia y sobre nuestra vida.

2. Primera etapa: La búsqueda de la identidad y el amor-desamor

La búsqueda de la propia identidad, de la verdadera libertad y de un camino por el que poder transitar por la vida constituyen los elementos temáticos del teatro de la Paloma Pedrero. Con esta opinión están de acuerdo varios críticos; es evidente que se trata del principal propósito de la escritura y el punto de vista de la autora. Ana M. Fagundo se refiere a Pedrero en estos términos:

Ella hace un teatro más audaz e interesante, que invita al espectador a ir a verlo porque estimula, entretiene, divierte y hace pensar. Un teatro que, a su manera, aborda la crisis espiritual de mundo de hoy proponiendo que el ser humano indague en sí mismo y en el otro con el que se relaciona para resolver sus problemas (Fagundo 1995: 156).

Las obras de Pedrero tienden a la introspección ontológica con respecto a la conciencia del estado de crisis que acecha a la personalidad en la vida cotidiana, en especial al sexo femenino, por medio de la narración de propia su experiencia interior y exterior. Enfrentando una reflexión ortodoxa sobre la conciencia femenina con su espíritu emprendedor, se establece como tema principal de la literatura feminista la problemática de la percepción de la realidad opresiva y la visión subjetiva de las mujeres. El movimiento feminista deconstruye esquemas dicotómicos, por ejemplo, hermosura-fealdad o bien-mal, en medio de un énfasis en la ambivalencia sexual. Los personajes que se enfrentan a

problemas en la búsqueda de su identidad y respecto a los papeles que desempeñan los sexos son las mismas personas que fueron sometidas a las normas estrictas e injustas de la sociedad jerárquica. Las obras de Pedrero chocan con los cánones establecidos, abordando abierta y desafiantemente temas tan polémicos como la búsqueda de la identidad sexual, el desajuste entre la libertad personal y el compromiso afectivo, la dificultad a la hora de establecer relaciones íntimas equilibradas, y la manifestación íntima y reveladora de la experiencia femenina erótica y sexual (Lamartina-Lens 2001b: 44). Gracias a su lenguaje cómico y coloquial, a sus personajes realistas y convincentes y a las preguntas sobre la identidad humana, las obras de la autora resultan universales.

Las historias de Pedrero, con su tendencia a la introspección individual, no deberían pensarse de manera aislada; al contrario, la autora sugiere que los personajes están rodeados de la sociedad, y que ello influye inevitablemente en sus relaciones afectivas. En múltiples ocasiones, el amor va de la mano del desamor; el teatro pedreriano nos ofrece, en este sentido, un cuadro vivo de la vacuidad espiritual en las relaciones sentimentales. Un motivo temático importante es el del amor en sus múltiples variantes, al que se oponen la indiferencia y el egoísmo: amor a la vida, amor a un hombre, amor a la propia personalidad, amor a la libertad. Patricia W. O'Connor (1988a: 47) rastrea los temas comunes de Paloma Pedrero: "la soledad, la frustración, la inestabilidad psicológica de los personajes, el amor como fuerza destructora, y la resolución amarga e irónica". Los protagonistas de Paloma Pedrero están enamorados y buscan la realización de su deseo; "a veces lo consiguen o, por lo menos, encuentran una salida para sus vidas; otras, en cambio, el oponente es más fuerte y el ser enamorado sucumbe" (Serrano 1991: 13).

Paloma Pedrero apunta acerca de este tema:

El amor, para mí, es lo más importante porque es el alimento de la vida. Sin amor la vida no existe. Te mueres. La gente sin amor se muere aunque siga viva físicamente. La vida, desde levantarte y conectar con una canción en la radio hasta salir de casa y saludar al vecino, se mueve con esa energía: amor y desamor. El amor te da energía y el desamor te la quita, te vacía. No es una cosa simple. Si fuera simple, aprenderíamos y todos estaríamos felices. Porque el amor alimenta, cura. Cuando realmente amas, no estás enfermo. Pero no es tan sencillo. Estamos enfermos y cargamos con mucho desamor. Por eso hablo del amor y del desamor, de la parte clara y oscura del ser humano (Harris 1993: 32-33).

En lo que sigue, indagamos cómo describe la autora en cada obra la agonía de sus personajes, y cómo estos se liberan de tal situación y definen sus propias identidades. Entre las piezas de primera etapa, se cuentan las siguientes: *La llamada de Lauren* (1984), *Resguardo personal* (1986), *Besos de lobo* (1987), *El color de agosto* (1987), la trilogía *Noches de amor efímero* (1990) –*Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*–, *Una estrella* (1995), *Locas de amar* (1996) y *Los ojos de la noche* (1999).

La llamada de Lauren trata del descubrimiento de la identidad homosexual de Pedro, el protagonista, y la aceptación por parte de su mujer, Rosa, pese al sufrimiento que ello le causa. Ello se expresa a través de un juego de inversión muy bien llevado dramáticamente. En *Resguardo personal* y *La noche dividida*, los protagonistas, atormentados por la soledad y un sentido de inutilidad, se esfuerzan por desarrollar su vitalidad y alcanzar la dicha. *Besos de lobo* es la primera pieza larga de Pedrero y, en contraste con el resto de su

producción, se elige como escenario una región rural. Trata de la lucha de la protagonista Ana y su íntimo amigo Luciano contra los prejuicios y los vínculos mantenidos por la sociedad patriarcal; con lo que se pone de manifiesto el firme apoyo de la autora a la realización de la propia identidad, arrostrando las dificultades características de los seres socialmente marginados. *El color de agosto* es la versión femenina de *La llamada de Lauren*, pues también aborda el asunto de la homosexualidad, un tema tabú en la sociedad española hasta hace no mucho tiempo. Sin embargo, aun cuando este aspecto constituye la materia de la obra, no cabe concebirla simplemente como literatura de lesbianismo. La dramaturga nos presenta el combate que libran las mujeres en los ámbitos profesional y sentimental, así como la dificultad de los seres humanos para entablar y mantener relaciones. A través de un lesbianismo soterrado, la obra nos presenta el encuentro dialéctico de dos mujeres cuya situación de poder, tras un tiempo, se ha invertido. En *Esta noche en el parque*, aunque la protagonista, Yolanda, persigue el verdadero amor, se siente frustrada de nuevo debido al engaño y la violencia masculina. *Solos esta noche* es una historia libre de prejuicios respecto a la jerarquía social, que retrata el encuentro accidental de una pareja –una funcionaria burguesa y un joven obrero en paro– en una estación de metro cerrada. En *Una estrella*, obra autobiográfica, la protagonista se cura de la carencia de amor paterno y el odio a los hombres a través del encuentro casual con el amigo íntimo de su difunto padre. *Locas de amar* es la historia de una señora que pasa de ser un ama de casa normal de la clase burguesa a convertirse en un individuo independiente, tras sufrir un inesperado trauma emocional, causado por el abandono de su marido. *Los ojos de la noche* muestra el encuentro de un hombre ciego y una mujer madura en la habitación de un hotel.

La mujer ha decidido suicidarse para acabar con el sufrimiento generado por el desamor y el aislamiento, pero el juego metateatral que acomete con el hombre le ofrece la posibilidad de ser feliz. Con la excepción de *Esta noche en el parque*, todas las obras teatrales de Pedrero finalizan con una postura positiva y reformista, esto es, con un desenlace esperanzador, que revela la voluntad de la dramaturga de buscar una salida a una realidad pesada y opresora y sus esfuerzos para afrontar y resolver tal “realidad inevitable”; unos esfuerzos que, a su juicio, constituyen el valor justo y honrado de una vida corriente.

2.1. La llamada de Lauren⁶ (1984)

La llamada de Lauren, escrita en 1984, es la primera obra de Paloma Pedrero. En el momento de su escritura, Pedrero, entonces joven actriz, perteneciente a un grupo teatral independiente –Cachivache–, aprovechaba sus papeles para expresar sus ideas e intereses. Como ya dijimos, la dramaturga decidió empezar a escribir lo que su imaginación le sugería, persuadida de que las obras juveniles no eran suficientes. Al principio, se propuso convertir un monólogo en una obra de teatro, para lo cual le pidió a su ex marido, el dramaturgo Fermín Cabal, que lo escribiera. Al contrario de lo que ella había imaginado, él le aconsejó

⁶ Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1987. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

que lo hiciera ella misma. De modo que así se gestó su primera pieza, inaugurando su nueva vida como dramaturga.⁷

Sus primeros pasos en este sentido entrañaron no solo la escritura de esta obra, sino también su puesta en escena. Ella misma se encargó de la producción, la dirigió e interpretó el papel femenino. Pese a estos esfuerzos, su trabajo recibió críticas mordaces y demoledoras⁸. Ello se puede deber a que *La llamada de Lauren* trataba un tema tabú para aquella época: el sexo y la homosexualidad. Como tal, iba en contra de la corriente de conservadora en un ámbito teatral dominado por el hombre. El estreno de este montaje hizo que los más veteranos se asustaran ante “temas de su intimidad, temas tan sagrados y ocultos para ellos”, según Patricia W. O’Connor (1987: 16). Además, en un contexto donde las dramaturgas podían relatar historias de mujeres, pero siempre con una voz pasiva, Pedrero, por el contrario, tomó partido en un ambiente dinámico y competitivo. Con sus personajes –una mujer jovial y un marido tímido (e homosexual)–, subvirtió la tradición machista. Vamos a indagar cómo se rompe la formalidad convencional de masculinidad-feminidad en esta obra.

La acción se desarrolla en el apartamento de Pedro y Rosa, casados desde hace tres años y que se preparan para celebrar su tercer aniversario, que coincide con el día de Carnaval. La escena comienza con la transformación de Pedro, “*un hombre de unos treinta años y aspecto juvenil*” (25), en una mujer, al disfrazarse de Lauren Bacall para disfrutar

⁷ En su primera edición de *La llamada de Lauren* en 1987, Pedrero escribió la siguiente dedicatoria: “A Fermín. Perdida en este bosque, solo me puede orientar una estrella. La que lleva mi lobo en su frente. Sueño con ella” (Pedrero 1987: 5).

⁸ Como nota Patricia W. O’Connor (1990a: 389), “explorations of damage done by arbitrary gender norms include cross-dressing, the portrayal of male vulnerability, and nudity, all of which caused discomfort and controversy, particularly among male spectators and critics”

del Carnaval. La descripción del proceso de transformación es muy detallada y redundante: *“Se acerca al armario ropero, lo abre y saca un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. Después sigue buscando y saca un sostén. Se lo pone con esfuerzo. Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho. Una vez terminando se vuelve a mirar al espejo y comienza a ponerse el vestido y las medias. De debajo de la cama saca una caja con unos zapatos negros de tacón alto y se los pone. Se acerca a la mesa y comienza a maquillarse de mujer con gran esmero. La transformación de PEDRO se va haciendo evidente. Logra parecer casi una mujer. Por último se coloca la peluca y vuelve hacia el espejo de ropero para verse de cuerpo entero”* (26). La dramaturga describe esta escena tan detenidamente no para recrearse en la acción de vestirse con un disfraz de mujer; lo importante es el porqué de tal transformación. Pedro lo ha preparado todo con delicadeza y empieza a arreglarse con mucho esmero. Sus repetidas miradas al espejo revelan su satisfacción. La identificación con Lauren Bacall es recurrente: *“Quita la radio y pone un disco de temas musicales de películas de cine. Suena la canción de la película «Tener o no tener», cantada por Lauren Bacall. Pedro comienza, tímidamente, a hacer un playback. Poco a poco va lanzándose y canta y baila con progresiva exaltación”* (26).

En este momento entra en el apartamento Rosa, *“una hermosa mujer de veintitantos años”* (26); aparece con un ramo de flores y se asusta al ver que su marido se ha vestido de mujer. Pedro le dice a Rosa, que está atónita, que se vista de hombre y ella lo hace para satisfacer a su esposo. Pedro insiste en que ella se convierta del todo en un hombre. Le

pone una venda en el pecho –a lo que Rosa se resiste por su dificultad para respirar–, le ofrece un bigote postizo con un cigarro en la boca, al estilo de Bogart, y le hace corregir su forma de andar: “¡No muevas las caderas! [...] Baja los hombros. Relájate. Mete el culo. Mira hacia el suelo. ¡Estás derrotado!” (37). Lo que Pedro intenta, en realidad, no es solo vestirse de mujer y que Rosa se vista de hombre, sino llegar a ser realmente Lauren Bacall y Humphrey Bogart, dos famosos actores de los Estados Unidos.

A continuación, Pedro le da a su esposa un regalo de aniversario, diciendo así: “Falta lo más importante [para parecer un hombre total]” (38). Rosa se sorprende al ver que se trata de un falo de sex-shop y se irrita porque no entiende la acción inesperada de su marido. Así le expresa sus sentimientos: “(*Desenvuelve el paquete con excitación. La sonrisa se le congela y le devuelve bruscamente la caja.*) ¡Qué guarrería! ¿De dónde has sacado eso?” (38); “(*Muy seriamente.*) Esto es demasiado y no me lo pienso poner. No me podía imaginar que fueras tan... tan morboso” (39).

Phyllis Zatlin (1993: 15), al referirse a esta escena, señala que Pedro “tiene en mente cierta imagen idealizada, hasta estereotipada, de hembra y macho”⁹. Este conocimiento extremado de Pedro sobre la división de papeles en el sistema dicotómico hombre-mujer se hace patente desde el instante de su travestismo. La alegría y felicidad de Pedro en dicha escena contrastan con su tristeza, cansancio y soledad en la vida cotidiana, como hace notar

⁹ Según la explicación de Phyllis Zatlin, el carácter de Lauren Bacall es la sensualidad sumisa, personificada en la película *To Have and Have not*: “If you want anything, just whistle...”. Por el contrario, Humphrey Bogart encarna al macho con su correspondiente agresividad masculina. Al inicio de su transformación en Lauren Bacall, Pedro pone la música de esta película. A través de la conocida banda sonora, los espectadores traen a la memoria la imagen de la dicotomía masculino-femenino. Y al mismo tiempo, viendo la inversión de roles de lo tradicionalmente aceptado por la sociedad patriarcal, con el travestimiento del personaje, les entra un sentimiento de sorpresa y crudeza.

su mujer: “Tengo la sensación de que tienes secretos para mí, que te estás alejando. ¡Hace tanto tiempo que no te veía animado...! ¿Cómo vas a estar cuando te quites todo ese maquillaje? No sé... pero ayer te miraba mientras dormías y me parecía viejo y triste. [...] Creo que te aburres conmigo, que ya no te estimulo...” (40).

En este momento, Rosa percibe la gravedad de la situación e intenta comunicarle a Pedro lo que ambos han escondido en su corazón, sin poder expresarlo, durante todo su matrimonio. Pero Pedro huye de esta situación y la conversación sobre este tema queda interrumpida.

PEDRO – (*Cortándola.*) Rosa, por favor, ¿por qué no dejamos ese tema? Hoy es nuestro aniversario. Vámonos al carnaval, vamos a emborracharnos juntos y a bailar y a...Es totalmente absurdo. Me ha costado mucho tomar esta decisión pero ya está, ya la he tomado.

ROSA – Ves, nunca quieres que hablemos. Hoy es un buen día para hacerlo. Podemos hacer un balance de... ¡Son tres años, Pedro! ¡Tres años! (*Decidida.*) Tenemos que hablar. (*Se quita el bigote.*)

PEDRO – (*Gritando.*) ¡No te lo quites! (*Suavemente se acerca a Rosa y le vuelve a colocar el bigote mientras le dice:*) No te quites el bigote, ¿eh? ¿Sabes que si fueras un hombre yo también intentaría seducirte?

ROSA – Inténtalo. Hace tiempo que no hacemos el amor...

PEDRO – (*Acariciándola.*) Házmelo. Házmelo tú.

[...]

PEDRO – Vamos a recuperarla. Sedúceme (40-41).

A fin de animar de nuevo el ambiente, Rosa y Pedro, vestidos –o travestidos– como Lauren Bacall y Humphrey Bogart, comienzan un juego de seducción. Bailan, se abrazan y se besan, y Rosa, en el papel de Bogart, seduce a Pedro-Lauren.

ROSA – Me vuelves loco. (*Le da un beso en la boca e intenta meterle la mano por dentro del vestido. Pedro se la retira.*) ¡Chico, qué exigente!

PEDRO – Te he dicho que me tienes que seducir.

ROSA – (*Enfadada.*) ¿Y se puede saber qué tengo que hacer para seducir a la señorita?

PEDRO – De Bogart. ¿No te acuerdas cómo era Bogart?

ROSA – Pues... no. Yo qué sé. No, no me acuerdo.

PEDRO – Quiero que seas duro y romántico a la vez que profundo. Lo estás haciendo muy mal (45-46).

Al principio, los dos se divierten con el juego. Sin embargo, la creciente demanda de Pedro molesta cada vez más a Rosa. Enfadada, pone fin a la charada: empieza a quitarse el disfraz a gran velocidad mientras Pedro la mira triste y confundido. Cuando Rosa y Pedro intercambian su identidad sexual, el juego revela los conflictos interiores de la pareja. Tan pronto como el juego comienza a rozar la locura, los dos caen en un estado de crisis. Se rompe así la fantasía metateatral. Pedro confiesa que era un mal marido, por mucho que se hubiera propuesto que, cuando se casase, actuaría como “un hombre fuerte y varonil” (45).

Ella, que está molesta y confundida por haberse visto obligada a adoptar el juego de roles y por la actitud exagerada de su marido, sale de casa para dar una vuelta, diciéndose a sí misma: “¡Cállate ya! Eres un bestia. No te entiendo. No puedo comprender nada. No sé lo que quieres. Me vas a volver loca, ¡loca! (*Se pone el abrigo.*) Me voy a dar una vuelta. Tengo que pensar” (51-2). Unos minutos después, no obstante, vuelve a casa y le pide a su marido que le cuente qué le ha pasado y que le dé una explicación: “Eres tú el que tiene que solucionarlo. (*Después de un instante.*) He dejado de sentirme mujer. No me siento nada. Estás consiguiendo que me vea fea, horrorosa...” (53); “Necesito que te empalmes

conmigo. Que me mires con otros ojos. Dios, ¡me tienes que disfrazar! ¡Me tienes que esconder para...!” (54). Tras unos segundos de vacilación –“No, no es eso..., no es que no quiera. Es que... yo tampoco lo sé” (52)–, Pedro habla de su juventud; recuerda su infancia poblada de falsedades y la enemistad con su padre. Resalta la fragilidad de los papeles sociales asignados y asumidos desde la niñez:

PEDRO – (*Después de una pausa.*) Cuando..., cuando era pequeño caminaba con tacones mejor que mi hermana. Ella me lo decía...

ROSA – Pero... eso, ¿qué tiene que ver?

PEDRO – Espera. Antes, cuando me puse los zapatos, sentí lo mismo... Que sé andar con tacones. Qué locura, ¿verdad? (*Llevándose las manos a la cabeza.*) Todo está aquí. Tú también estás aquí. Y la gente siempre buscando algo. Tengo que controlar continuamente para que no estalle. ¡Controlar...! ¡Controlar!

ROSA – ¿Controlar el qué?

PEDRO – Todo. A veces es tan duro ser una persona normal. Quiero decir que a veces uno tiene sensaciones o necesidades... inadmisibles (54-55).

Desde pequeño, Pedro se ha visto obligado a asumir el rol sexual fijado por la sociedad tradicional, como un “result of the patriarchal values promoted in Francoist Spain” (Podol 1991: 22). Esta normalización sustancial de lo masculino y lo femenino es producto de los mecanismos de una sociedad androcéntrica, dominada por una estructura patriarcal. Con ello se creó una categoría diferente del sexo: “el género”. El conocimiento y el comportamiento de cada sexo varían dependiendo de cada sociedad y cada época y, en este sentido, al mismo tiempo, se puede explicar el significado social y cultural de estas particularidades.

De acuerdo con la experiencia de Pedro, la norma de los roles sexuales viene representada por la imagen de Lauren Bacall y Humphrey Bogart. Ann Witte (1996: 42) apunta: “Pedro dressed up as a «woman» in the sense of what patriarchal society conceives as the ideal female: the cliché of the beautiful and enigmatic Lauren Bacall. Pedro-Lauren wants to be seduced by Rosa-Bogart, the epitome of the tough male”.

PEDRO – Un día mi padre me pegó una hostia, ¿sabes? Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marisol. Nos lo estábamos pasando estupendamente. Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: “Vas a hacer de tu hermano un maricón.”

[...]

Desde ese día me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que... Ahora ya no sé quién soy yo. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad...

ROSA – Siempre has sido un poco..., no sé. Pero lo que has hecho hoy es... es otra cosa. Es mucho más grave.

PEDRO – Sí, hoy no te he dado lo que quería y entonces tú has hecho lo mismo que hizo mi padre: me has dado una hostia.

[...]

¡Que estoy harto! ¿Eso lo entiendes? Que estoy harta los cojones de que me digan lo que tengo que hacer, cuándo lo tengo que hacer, con quién lo tengo que hacer, cómo lo tengo que hacer... ¿No querías que te contara lo que siento? Pues eso es lo que siento: que siempre tengo que estar demostrando a alguien que sé tirar piedras (57-58).

A pesar de que le atraía todo lo femenino –los tacones, los juegos con sus hermanas y las cosas hermosas– desde niño, Pedro confiesa que ha tenido que vivir como un macho

fuerte, marcado por la influencia de la identidad sexual que, según el marco social, posee un ser “normal”. La sociedad repugna abiertamente la conducta femenina en el niño, obligando al hombre a decantarse por el extremo contrario, el culmen de la masculinidad. Para sobrevivir como un varón, Pedro se ve forzado a luchar siempre contra su tendencia y sus preferencias. Sin decírselo a nadie, Pedro siente una gran confusión acerca de su identidad personal y sexual. De este modo hace frente a su angustia. Al borde de sus fuerzas, está, sin embargo, a punto de perder el control de su cabeza.

Pedro le explica a su mujer que lleva tantos años representando el papel masculino pautado por la sociedad, que ya no sabe quién es. Le confía, de este modo, lo más recóndito, el secreto jamás contado: su no manifiesta homosexualidad. Para Rosa es una novedad absoluta y se estremece: “(*Levantando la voz.*) No entiendo nada. Háblame claro de una vez. ¡Y quítate esa ropa! ¡No lo soporto más! [...] (*Sin mirarle.*) Ya te he visto suficiente... (*Gritando.*) No aguanto verte más así...” (58). Rosa le obliga a quitarse la ropa de mujer con violencia y Pedro responde con una evasiva: “Espera... Mírame bien. Mírame. ¡Mírame! [...] Me gusta estar así...” (58); a su vez, le suplica que le ayude, diciendo: “Me hubiera gustado que me ayudaras, pero ni siquiera me has querido oír... Eras la única persona que lo podía comprender... [...] Yo no me puedo mirar y tú no me quieres ver” (59). Después de tres años de matrimonio, este se encuentra en una crisis terminal. Tras una agria discusión, que nunca habían tenido durante su relación, Pedro trata de calmar a Rosa achacando su nivel de estrés laboral. Aunque la explicación de Pedro apenas es convincente, Rosa intenta entenderle y devolver la normalidad a sus relaciones: “¡Qué va! Los anormales son los otros. Los que se empeñan en hacer lo que se les manda. A mí me da igual lo que

piense la gente” (64); “Pues sí, mira, ¿por qué no? ¡Yo soy una revolucionaria...! ¡Y tu padre era un cabrón...!” (64); “Ya sí que no hay duda. Vuelves a ser el de siempre. (*Riéndose amargamente.*) ¡Qué tontería! Lo que hace un disfraz, ¿verdad?” (65). Rosa acepta la explicación de su marido y se acuesta en la cama.

Por medio de los disfraces, Pedro se muestra capaz de descubrir el personaje y mostrar su identidad verdadera. El disfraz le causa incomodidad a Rosa, en contraste con Pedro, que parece del todo cómodo. La sugerencia de Pedro de “hacer los papeles del opuesto identidad sexual” ya sirve *per se* como una indicación de la confusión sexual. Virtudes Serrano (1999a: 36) anota que “la noche de Carnaval y los disfraces facilitan el comienzo de una secuencia metateatral en la que gracias a la máscara (disfraz) va surgiendo la verdad (confesión)”. En principio, el disfraz o la máscara en la literatura se usan con frecuencia para esconder la identidad original. En *La llamada de Lauren*, por el contrario, el disfraz de Pedro oculta la personalidad social y revela su ser íntimo. Es, pues, el método literario lo que saca al Pedro real —escondido en lo más profundo—, es decir, la fantasía creada por él contra la realidad frustrante. En este sentido, cuando adopta la imagen de una mujer, Pedro-travestido se siente cómodo y feliz, mientras que el Pedro de la vida diaria se muestra triste e inactivo.

Según el análisis de Carl Gustav Jung, la dimensión psíquica del ser humano se divide en dos aspectos: “la persona” y “la sombra”. El primero se refiere a la parte de la personalidad que desarrollamos para utilizar en nuestras interacciones sociales. Se trata de una parte de la personalidad fijada en el proceso de adaptarse al papel requerido por la sociedad, y que se presenta al mundo para ganar aprobación social. En contraste, “la

sombra” alude a la parte de la personalidad que alberga las tendencias instintivas del ser humano: los contenidos psíquicos que preferimos no enseñar. De este modo, siendo “la persona” una especie de vestido que cubre nuestro cuerpo con los valores impuestos por la sociedad, no podemos mostrar al mundo “la sombra”. Ahora bien, si reforzamos solo “la persona”, “la sombra” se encoge y, como resultado, corremos el riesgo de alienar nuestra propia identidad y experimentar una aguda atonía mental. La sombra, por si fuera poco, se vuelve hostil cuando se ignora o no se comprende. Si se rompe la armonía entre ambos extremos, se puede decir que el ser se halla escondido.

La relación entre la cara original y la máscara remite a esta oposición entre “la persona”, la imagen social, y “la sombra”, la imagen primitiva. Del mismo modo, la satisfacción de Pedro, al disfrazarse de mujer, representa el estado psíquico de equilibrio estable, con su “sombra”, originalmente reprimida por “la persona”, restaurada.

Cuando parece que la situación llega a su término, y Rosa se va a la cama, Pedro se enfunda de nuevo el vestido de mujer para ir al Carnaval. Entonces ella se despierta y le ayuda a vestirse y retocar el carmín de los labios, deseándole feliz fiesta de liberación. Pedro parece cómodo y feliz, ahora que la carga de su secreto ya no existe. La obra termina con este saliendo del apartamento: *“Pedro le devuelve la sonrisa con timidez y, sin decir nada, sale de la casa y cierra la puerta”* (68-9). Ella, por su lado, se queda sola en la casa vacía: *“Rosa se queda mirando la puerta unos instantes. Un frío extraño que la hace temblar empieza a apoderarse de ella. Mira la casa desordenada y vacía. Necesita un cigarrillo Entonces se acuerda de que están dentro del bolsillo del traje de Bogart. Lo saca y lo mira... Lo toca. Saca el tabaco y lentamente va hacia el tocadiscos. Pone el mismo*

disco que estaba sonando antes, cuando jugaban juntos. Su mirada choca ahora con el sombrero de Bogart, va hacia él y se lo pone. Mira la cama donde Pedro se sentó para <hacer de otro> y sonríe. Luego se ríe, luego charla, niega, ofrece un cigarro, intenta estar seductor. Súbitamente su risa se congela y se abraza a la cama en un intento desesperado de contener su llanto” (69).

El final de *La llamada de Lauren* es abierto. Pedro descubre su identidad sexual y se atreve a afrontarla; como consecuencia, él y su mujer Rosa están a punto de romper su relación. Al día siguiente, Pedro volverá a casa y no sabemos si continuarán con su vida de siempre o no. En realidad, Rosa está muy afectada y se encuentra en una situación confusa. Sin embargo, el futuro de ambos no parece demasiado pesimista, sino esperanzador. Pedro ha sido capaz de encontrarse a sí mismo, o al menos de indagar en su pasado, y esto le abre ciertas posibilidades a la felicidad.

La llamada de Lauren es un buen ejemplo del teatro de Paloma Pedrero por dos razones. La primera es que aborda el tema de la búsqueda de la identidad personal y de la felicidad a través de la crisis entre dos protagonistas y la inclinación sexual de uno de ellos. Su argumento gira en torno a los conflictos en las relaciones humanas, particularmente, los generados en la pareja. En cuanto al segundo motivo, atañe a la técnica teatral, en cuanto la búsqueda de la verdadera identidad sexual se lleva a cabo mediante juegos metateatrales. Los papeles tradicionales del hombre y la mujer se alteran mediante un juego simple que acaba convirtiéndose en vehículo de expresión de la identidad verdadera.

Pedro adquiere la libertad y la identidad sexual confesando a su mujer el secreto oculto que jamás había contado a nadie, pero Rosa no puede aceptar y soportar lo que ha

sucedido repentinamente. Aunque Pedro no tiene intención de herir a Rosa, su decisión la convierte en víctima. No podemos decir, aun así, que solo Rosa sea la persona herida en esta situación; más bien ambos son víctimas.

Tradicionalmente, la cuestión de la identidad sexual en la literatura se manifiesta desde la posición que la mujer ha ocupado, en cuanto ser marginal y parte de una minoría dentro de la sociedad patriarcal. En su primera obra teatral, Pedrero, no obstante, denuncia que el hombre también puede ser víctima del punto de vista fijado por la sociedad. Según la dramaturga, los hombres que demuestran tendencias opuestas al orden social sufren las mismas dificultades y tormentos que abruman a las mujeres en el estricto entorno patriarcal. Por medio de la subversión de la perspectiva y la afirmación de que el individuo oprimido por la sociedad de autoridad no es solo la mujer, Pedrero muestra no solamente los prejuicios sexuales asociados al concepto de “género”, sino también la agonía elemental que rodea la identidad del ser humano.

2.2. *Resguardo personal*¹⁰ (1985)

Resguardo personal se estrenó en 1986, en Madrid. Aunque el factor espaciotemporal no reviste complicaciones, el tiempo es un factor decisivo a lo largo de esta obra. La historia se desarrolla con un gran dinamismo en un tiempo reducido. Asimismo, el conflicto de los protagonistas se hace más fuerte a medida que pasa el tiempo.

¹⁰ Paloma Pedrero, *Resguardo personal* en *Juegos de noches*, pp. 103-112. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

En esta pieza breve, la acción abarca solo unos pocos minutos en el apartamento alquilado de Marta: “Salón-comedor de casa modesta o apartamento. Los muebles son típicos de piso de alquiler: toscos, impersonales y baratos. La decoración escasa. En la habitación hay signos de mudanza reciente” (105). Al levantarse el telón, vemos a Marta, que “está arreglada y maquillada, aunque en su rostro hay huellas de cansancio” (105), y poco después, tras llamar al timbre, aparece Gonzalo, el marido de Marta, en el umbral de la puerta. El tiempo escénico se concentra en los once minutos previos al cierre de la perrera, adonde ha ido a parar Nunca, la perra de Marta.

Marta acaba de irse de la casa que compartía con Gonzalo y este apartamento es su nueva vivienda. Gonzalo le dice a su ex mujer que viene para reclamar a Nunca, pero Marta, con un tono muy sarcástico, le dice que no tiene a la perra. Cuando vivían juntos, ella siempre se sentía sola porque él pasaba horas trabajando por una vida mejor. Él le pide perdón, pero ella ya no necesita su arrepentimiento, solo quiere ser libre. Buscar a la perra de Marta es una excusa para encontrarse de nuevo con su esposa y persuadirla de que vuelva a casa. Gonzalo se disculpa por todo, lamenta haberla dejado sola en tantas ocasiones y le pide otra oportunidad para rehacer el matrimonio:

GONZALO – Necesito que vuelvas a casa. Esto es absurdo.

MARTA – Es totalmente absurdo. Me ha costado mucho tomar esta decisión pero ya está, ya la he tomado.

GONZALO – Tienes que volver. No me acostumbro a estar solo.

MARTA – Es una cuestión de aprendizaje.

GONZALO – Marta, yo te quiero. Te juro que te quiero (108).

Aunque Gonzalo dice que ama a su mujer, lo que él en verdad quiere es alguien con quien estar. Es decir, se ha acostumbrado a que su esposa se quedara en casa, a su lado. Consciente de ello, la esposa no quiere volver junto a él. Cuanto más se concentraba Gonzalo en su trabajo, más aumentaban la soledad y desesperación de Marta; hasta que ella ya no pudo soportarlo más y, por fin, se decidió a abandonar a Gonzalo. Sin embargo, él sigue actuando como un egoísta y no quiere perder lo que tenía. La acción gira en torno a Marta, y Gonzalo es su oponente, quien pretende robar la libertad y la felicidad de su mujer. Marta, en cambio, se propone cambiar de vida.

La escena entera es un evento importante y único. Cuando viene Gonzalo en busca de la perra desaparecida a la casa de su ex esposa, Marta, con tono desesperado, le cuenta que llevó a Nunca a la perrera y que si no va a recogerla antes del cierre, a las ocho de la noche, la sacrificarán. Son las ocho menos once minutos cuando ambos discuten. Marta comienza a ponerse histérica y Gonzalo, para vengarse, retrasa su salida, hasta proclamar triunfalmente la muerte de la perra:

GONZALO – Tú la has matado. Estás loca, Marta. Y solo por orgullo...

MARTA – Solo por odio.

GONZALO – Estás más grave de lo que pensaba.

MARTA – Puede sentirse satisfecho con su trabajo, doctor.

GONZALO – Las ocho.

MARTA – Adiós.

GONZALO – Un momento, tengo que cerciorarme. *(Se dirige al teléfono.)*

[...]

(Gonzalo marca el número. Espera y cuelga.)

GONZALO – Han cerrado (*Satisfecho*) Tu perrita ya... (*Hace un gesto de inyectar y rompe el papel en pedazos. Marta se derrumba.*) Adiós (*Sale.*) (112).

Gonzalo se marcha satisfecho de herir a Marta, creyendo que ella es la culpable de la muerte de Nunca: deja que sacrifiquen a la perra para vengarse de su mujer. Para él, vengarse de la mujer que lo ha abandonado es más importante que la vida de la perra. Nunca representa la certeza de las debilidades de ambos: de servir al entendimiento mutuo y el afecto, pasa a convertirse en un instrumento de la mayor crueldad (Witte 1996: 46).

Pero en último extremo se revela que la victoria es de ella, pues en la escena próxima ocurre lo siguiente: “Marta mira hacia la puerta. Después de unos segundos de angustia comienza a reírse a carcajadas. Corre hacia una caja de embalaje, la abre y sale Nunca desperezándose” (112). Había anestesiado a la mascota para protegerla y ahora despierta. Gonzalo ya nunca las molestará otra vez y, así, Marta obtiene la libertad absoluta.

En otras obras de Paloma Pedrero, el juego metateatral se usa para buscar la propia identidad de los personajes, o bien para controlar a los demás; por el contrario, en *Resguardo personal* se usa para engañar al otro.

Según Virtudes Serrano, el tiempo es el factor dramático decisivo de la pieza: “Los once minutos que faltan para que cierre la perrera, sobre los que se edifica la trama, deben coincidir con el tiempo de la representación. El conflicto procede de un tiempo omitido en el que la incompreensión y la incomunicación llevaron al desamor” (Serrano 1999a: 38).

Resguardo personal cuestiona la relación tradicional, con la mujer encerrada en el hogar mientras el hombre se pasa casi todo el día fuera de casa, trabajando para mantener a

la familia. Esta obra trata la cuestión de la soledad y la alienación de los individuos en la sociedad contemporánea, mediante la exploración de la ausencia de entendimiento y comunicación entre los miembros de la familia.

Marta y Gonzalo están inmersos en una sociedad que avanza más rápido que sus sentimientos, y es por ello por lo que poco a poco va dejando de existir la comunicación en la pareja. El trabajo de Gonzalo y la soledad de Marta hacen que se encierren en sí mismos y no puedan salvar su relación; por lo tanto, finalmente, su matrimonio ha fracasado. Marta encontrará una nueva vida más liberal e independiente, quitándose de encima la sombra de su marido.

Marta decidió abandonar la casa tras sufrir una crisis de identidad. En una sociedad patriarcal, en cuanto sujeto colectivo, la mujer es siempre el ser marginado. Su marginación general puede convertirse en un punto de partida para descubrir la incompatibilidad, a condición de que acompañe la introspección, y al mismo tiempo, una localización estratégica que organizará su nueva identidad. La mujer, vista como responsable de quehaceres domésticos y de crianza, solía plegarse al orden social, desempeñando fielmente el papel impuesto por la sociedad. De aquí en adelante, sin embargo, sueña con la subversión y demolición de este rol.

En este sentido, *Resguardo personal* es una obra acerca de la problemática del matrimonio en la sociedad contemporánea. La dramaturga nos propone la posibilidad de una nueva vida, trayendo a la superficie el conflicto y la discrepancia que se ocultan en el orden de la vida familiar. Y, Marta, que emplea el deseo para recobrar su propia identidad y la libertad, dejando atrás un matrimonio sin amor, caracterizado por la soledad y el

aislamiento, es un personaje que refleja el punto de vista de Pedrero hacia la nueva identidad femenina.

2.3. *Besos de lobo*¹¹ (1986)

La obra *Besos de lobo* está ambientada en Jara, un ficticio pueblo castellano, en los años 70. Considerando que la mayoría del teatro de Pedrero ocurre en la ciudad, el escenario de esta obra, un pueblo de campesinos, es llamativo. Mientras la ciudad representa la soledad o el anonimato del individuo en la sociedad moderna, el campo significaría el patriarcado de la sociedad tradicional. El pueblo rústico castellano, orientado a la agricultura y situado lejos de los vientos de cambio de la ciudad, es el que posee la ideología más conservadora y cerrada. Los conformistas habitantes de Jara son propensos a adaptarse a las costumbres del grupo y rechazan la transformación. Virtudes Serrano (1999a: 52) apunta al respecto: “un espacio rural, contaminado por la pobreza de espíritu, la rigidez de sus costumbres y creencias, y el miedo a la maledicencia”. Se puede decir, por tanto, que los acontecimientos que tienen lugar en la obra proceden de la confrontación entre los habitantes de Jara y el grupo formado por Ana, la protagonista, y Luciano, su único amigo. Aunque Ana regresa a su pueblo natal para refugiarse de la ciudad, que ella denomina “un infierno” (21), el pueblo rural resulta ser “un microcosmo de la sociedad

¹¹ Paloma Pedrero, *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*. Madrid: Fundamentos, 1987. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

Cuando la autora decidió empezar a escribir teatro por sugerencia de Fermín Cabal, su primer borrador se tituló *Imagen doble*. Luego, tras la revisión de este texto, salió la pieza *Besos de lobo*.

patriarcal que determina que las posibilidades de la mujer dependen de sus relaciones con los hombres” (Harris 1994b: 120). En este sentido, Ana y Luciano son seres marginales para la sociedad dominante en el entorno rural, “que se apartan de las normas y comportamientos usuales y por lo cual sufren una discriminación social” (Floek 1995b: 66).

La obra arranca en la estación de ferrocarril de Jara. Luciano, “*un chico de unos diecisiete años, de aspecto enclenque y afeminado*” (11), está charlando con Camilo, “*un mozo robusto, lleva el uniforme de jefe de estación*” (11). Luciano informa a Camilo de una noticia que escuchó la noche anterior, durante una discreta conversación de los mayores: el regreso de Ana al pueblo, en el expreso de las diez. Ante esta noticia, Camilo le cuenta todo lo que ha oído. Al parecer, Ana aborrecía a su tía, y cuando Agustín, su padre, enviudó, la mandó a un colegio de monjas para evitar más problemas. Estas, en cualquier caso, la aceptaron no para darle una educación, sino para que se encargara de la limpieza.

En este momento, llega sofocado Agustín, “*un hombre de unos cincuenta años y aspecto muy rústico*” (13). Da la impresión de estar nervioso: hace muchos años que no ve a su hija y, según la carta que ha recibido, parece que ella ha caído enferma de una pulmonía o algo así, y regresa a casa para recuperarse.

Al llegar el tren, aparece la protagonista, “*una mujer alta, delgada y con unos grandes ojos que parece que quisieran mirar más lejos*” (14). Agustín y Ana se saludan en un ambiente frío y de indiferencia. Agustín le presenta a Luciano y Camilo, que siguen en la estación. Ana saluda a Luciano, sonriendo por primera vez. Pero cuando Camilo la saluda y le dice que está guapísima, Ana retira la mirada y rechaza su ofrecimiento de

llevarlos a casa en su coche. Antes de salir de la estación, Camilo invita a Ana al baile de esa tarde, mas ella se niega glacialmente, diciéndole que tiene novio y que pronto vendrá a buscarla para casarse.

En la segunda escena, ubicada tiempo después, encontramos Ana bailando y a Luciano cantando en la cocina de la casa de Agustín. Su amistad es lo suficientemente íntima como para contarse sus secretos. Al regresar Agustín, el juego se interrumpe y, atropelladamente, fingen jugar al parchís. Después de salir Luciano, Agustín quiere hablar con Ana. Según dice, está harto de su actitud, siempre encerrada en su mundo sin salir de casa y relacionándose solo con Luciano, considerado un tonto o un subnormal por la gente del pueblo. Como piensa que el novio francés no va a venir a buscarla, le propone a su hija que no espere más y que vaya a la capital para trabajar como doncella en la casa de un médico.

La conducta de Ana se estrella contra la censura de la gente de Jara, con la que constantemente entra en conflicto. Los conformistas imponen sus ideas a Ana; es decir, casarse con un hombre, dar a luz hijos y tener una vida estable, como dicta el papel de la mujer en la sociedad tradicional. Agustín quiere que su hija viva conforme a estas reglas. Sin embargo, Ana rechaza la propuesta que le hace, dando como excusa su enfermedad:

ANA – ¡No puedo ir a la capital! ¡Me pondría enferma como la otra vez! El médico me recomendó el campo. En la ciudad podría morirme. ¡Ay, que me mareo! (*Tòse.*)

AGUSTÍN – Ya está bien, Ana. No me hagas hablar. Tu tía dice que vas a estar como una marquesa. No es de criada, es de doncella, con guantes blancos y todo. Podrías enderezar tu vida. ¡No puedes continuar así! (20).

La existencia de Ana es un obstáculo para la relación entre Agustín y Paulina, la tía de Ana, debido al odio que esta le profesa. Aunque Agustín pide su comprensión para poder casarse con Paulina, Ana se opone firmemente, empleando estos términos:

ANA – (*Le mira con odio*) Si se casa con esa les denuncio a la policía.

AGUSTÍN – ¿Cómo?

ANA – Sí, les denuncio al cuartelillo de la guardia civil y les meten en la cárcel.

AGUSTÍN – (*Se ríe*) ¿Por qué?

ANA – Una noche, madre estaba gritando de dolores y nadie la contestaba. Me levanté y fui a buscarlo. No estaba en toda la casa. Entonces salí al corral. Todas las gallinas estaban afuera revueltas. Y le vi. Ahí estaba usted con ésa... Les vi cómo se movían y jadeaban. Hasta muchos años después no supe lo que hacían. Pero esa noche sentí lo que era la desolación y la muerte.

AGUSTÍN – (*bebiendo nervioso*) Eso fue un mal sueño.

ANA – Fue adulterio. Y eso está penado por la ley. Y muy pronto madre murió (21-22).

Con un creciente odio hacia su padre, infiel a su esposa cuando esta cayó enferma, Ana actúa al revés de las expectativas de Agustín. Se refugia en su mundo privado y no escucha a su padre. Siempre que Ana no quiere oír sus palabras, finge estar enferma: “¡Agua...! ¡Agua...! Me están subiendo las fiebres. Me mareo. Voy a desmayarme” (20); “¡Las fiebres! Agua, padre. Toque, estoy ardiendo. ¡Ay...!” (21); “[Ana] se dirige a la puerta y en el umbral se desmaya” (23). Así, sus diálogos terminan en vano y la brecha entre ambos se ensancha cada día más.

La actitud de Ana, así como su visión del mundo, procede de su experiencia como niña, privada del cariño de sus padres. La traición del padre y la ausencia de la madre, postrada en la cama durante largo tiempo, habrían resultado en un agudo sentimiento de

soledad y en un daño irreparable en su conciencia. Ana, víctima de esta carencia, siente tedio y hastío respecto al mundo, especialmente con relación a los hombres.

A esta experiencia dolorosa se añade la dificultad de la vida en la ciudad, así como un aborto acaecido en el pasado –Agustín revela el secreto aunque Ana lo niega con fuerza: “Sé la verdad sobre tus fiebres. Que te expulsaron del colegio” (21)– y el presente abandono de Raúl, su amante, quien nunca vendrá a buscarla. Todos estos hechos explican el actual trauma y el escepticismo de Ana. La repugnancia hacia el hombre se hace plástica varias veces en la obra: “¿Y no podía esperar? Claro, los hombres no saben esperar” (22); “No sé cómo te pueden gustar estos hombres” (31).

Sin embargo, Agustín presiona a su hija para que acepte el rol asumido por la mujer en una cultura tradicional. Si no quiere trabajar en la capital, como otra opción su padre le impone implícitamente casarse y disfrutar de una vida tranquila. La boda con Camilo, su pretendiente, garantizará una vida económicamente estable en la tierra natal.

En la tercera escena Agustín invita a Camilo a hablar en su casa. Camilo le dice que está construyendo una casita “pequeña pero acogedora” cerca de la estación, y que tiene “un poquito de tierra y un cuarto grande para trabajar la madera” (24). Este diálogo informa al lector de que Camilo prepara su matrimonio con Ana, de quien está enamorado. Evidentemente, a Agustín Camilo le parece un pretendiente perfecto para su hija. Por eso, cuando Ana aparece en la cocina, Agustín se escabulle con excusas, dejando a Ana y Camilo solos por primera vez. Ambos hablan de cuando eran niños y el ambiente se relaja. Camilo, cuyo pasatiempo es tallar, le regala a Ana una figura tallada en madera. Es la escultura de la diosa egipcia Isis. Camilo le cuenta su leyenda. Cuando Osiris, el esposo de

Isis, fue muerto a traición, esta le dio un soplo de vida a su cuerpo exánime y le resucitó por unos instantes, para que pudiese engendrarle un hijo. Esta historia remite claramente al anhelo de Camilo: el enlace matrimonial con Ana le inyectará vitalidad. Por desgracia, las palabras descuidadas y la actitud arbitraria de Camilo echan a perder la agradable atmósfera:

ANA – ¿Qué te importa?

CAMILO – Sacarte de aquí, por las buenas o por las malas.

ANA – ¿Sacarme de mi casa?

CAMILO – Y de mi cabeza.

ANA – Entonces no hay problema. No volveremos a vernos.

CAMILO – ¿Por qué? Explícame por qué.

ANA – Estoy esperando a alguien.

CAMILO – ¡No estás esperando nada! ¡Nadie puede serle fiel a un fantasma! Ana... (*La toma una mano. Ana se queda paralizada un momento, turbada. Después la retira bruscamente*)

ANA – No, no me toques, no soporto que me toques. Ay, Dios mío... Las manos, los besos, los cuerpos al final es lo único (27-28).

Al principio, Ana se muestra indiferente y fría ante Camilo, sin dar pruebas de ningún interés. Camilo reprocha su actitud y repone a las crudas palabras de Ana –“Escucha, Camilo, estoy aquí porque le prometí a mi padre que bajaría y hablaría un rato contigo. Ha sido parte de un acuerdo”– de la siguiente manera: “Te has puesto carmín en los labios”, “Y color en los párpados”, “Y te has echado perfume en el pelo” (28). Por un momento parece que se presenta una oportunidad para aproximarse el uno al otro. Sin embargo, el comportamiento de Camilo, reacio a entender el estado interno de Ana, acaba con su

primera y última oportunidad. De esta forma, Camilo, el niño del que Ana se había despedido con un beso en la mejilla antes de ir a la ciudad, se transforma en el joven representante de una sociedad patriarcal y machista. Todo el mundo piensa que Raúl es un fantasma creado por Ana, y en la escena final se determinará si existe o no de verdad. Finalmente, Ana rechaza con furia el acercamiento de Camilo – “No, no me toques, no soporto que me toques. Ay, Dios mío... Las manos, los besos, los cuerpos al final es lo único” (28) – y lo expulsa de la casa. En realidad, la razón por la que Ana rechaza a Camilo no es su novio Raúl, sino la repugnancia hacia los hombres, derivada de su experiencia dolorosa. Al volver a casa y enterarse del fracaso de su estrategia, Agustín se siente frustrado.

Algún tiempo después, tal vez unos meses, la cuarta escena nos muestra que un cambio se ha producido: se han casado Agustín y Paulina. Ana sigue escondiéndose en la casa, sin contacto con nadie del pueblo excepto Luciano. La escena empieza con el consabido juego secreto entre Ana y Luciano. Los dos fingen jugar el parchís en presencia de su tía. Solo cuando Paulina abandona la habitación, comienza el juego privado. Este consiste en el recitado de unas poesías, la imitación de sus respectivos roles y la confesión de secretos. El juego empieza y termina con el encendido y el apagado de velas. Se trata de una ceremonia importante, tratándose de dos personajes contrarios al orden social, incapaces de incorporarse a la sociedad tradicional, y opuestos a las convenciones del pueblo. En el discurso de opresión y sumisión, la norma social no es fija, sino que se manifiesta de manera diversa, dependiendo de la cultura y las circunstancias de cada sociedad. En particular, lo que Pedrero defiende en esta obra es que el papel sexual es un

producto de la sociedad patriarcal y jerárquica. Ana y Luciano se crean un mundo de fantasía, dando a luz una situación que querrían que fuera realidad. Comulgando en ideas y sentimientos, revelan una corriente oculta. En el juego de hoy Luciano abre su corazón:

LUCIANO – Quiero que me adivines una cosa. (*Ana asiente*) Ana, ¿tú crees que yo soy un tonto?

ANA – ¡No!

LUCIANO – Adivínamelo.

ANA – No hace falta, eso se ve a simple vista.

LUCIANO – La gente no me trata bien.

ANA – A mí tampoco.

ANA – Y tú un poco mariquita.

LUCIANO – ¡Yo no soy marica! Soy... homosexual, como tú me explicaste.

ANA – Pues por eso.

LUCIANO – Pero tú me has dicho que en la capital hay bastantes y en París muchísimos más, o sea que no soy tan raro.

ANA – No, pero estamos en Jara, y aquí ser distinto es lo mismo que estar loco o ser tonto. (*Se ríe*) (31-32).

De la misma manera que Luciano es homosexual, Ana, en su hostilidad hacia los hombres, contempla la posibilidad de tener amigos íntimos. Luciano confiesa que quisiera “ser normal como todos” (32) porque está harto de aguantar las burlas del pueblo. Su temperamento de homosexual no tiene cabida dentro de una sociedad llena de prejuicios. Pero Ana se enfada bruscamente, y le dice: “Calla. No se puede desear lo que se han inventado los otros para sentirse listos, dueños, poderosos. Todo eso no vale nada” (32). Seguidamente, prueban a ver qué siente Luciano al tocar el pecho de una mujer, es decir, el de Ana. Ninguno de los dos siente nada y Ana se muestra satisfecha: “Me has demostrado

que no eres como los demás. (*Le da un beso*) Amigo. Ahora vete, que va a llegar esa de un momento a otro” (34). Sobre este beso de Ana a Luciano, Castro González (2011: 149) dice que “es un beso cariñoso y tierno en el que le demuestra un afecto casi de hermana”.

El planteamiento metateatral, característica predominante de la obra de Pedrero, se encarna en el juego de Ana con Luciano. A medida que avanza, la protagonista, refugiada de la realidad en un mundo imaginario, alcanza la estabilidad y el coraje necesarios para buscar su identidad.

En la quinta escena del segundo acto, años más tarde, Agustín, ya envejecido, siente próxima su muerte y se preocupa por su hija: “Ana, si yo muero, ¿qué va a ser de ti? No me puedes dejar ir con esta angustia” (36). Agustín le suplica de nuevo que salga de su escondite y se enfrente a la realidad:

AGUSTÍN – Solo a tu dichoso francés, ¿no? ¡Dios mío, no vives en la tierra! Se te está hundiendo la barca y no te das cuenta. Mírate al espejo, ya no eres una niña. Dentro de muy poco ya nadie va a querer cargar contigo.

ANA – Ya nadie quiere cargar conmigo, ¿no se da cuenta? El único que viene es Luciano, y a costa de grandes palizas. ¿Qué dicen los demás? Diga, ¿qué dicen de mí?

AGUSTÍN – La gente no sabe lo que dice. Tienes que salir a la calle, que te vean, que sepan que sigues siendo la más lista. Estás... estás enferma de estar aquí encerrada en lo sombrío. La humedad de estas paredes ataca los nervios... (37).

El discurso de Agustín rezuma afecto paternal y preocupación. El tiempo les hace comprenderse mutuamente. Ana, temiendo la muerte de su padre, se ablanda: “no se muera hasta que yo haya ido” (36); “No se traicione, no se muera. Ahora que nos habíamos

acostumbrado el uno al otro... Ahora que ya no le estorbo..." (39). Agustín se siente afligido y le cuenta a Ana que guarda dinero para ella, sin el conocimiento de su tía, y le dice dónde lo tiene oculto. Al enterarse de la noticia, Ana le escribe una carta a Raúl. En ese momento, Luciano aparece y dice que no podrá venir a su casa durante algún tiempo. Como se ha visto presionado para casarse con la tonta del pueblo y él no quiere, le ha confesado a madre que es homosexual. Ahora su familia le echa a Ana la culpa: "Luciano: Dice que me estás contagiando y metiéndome malas ideas en la cabeza" (40)¹². Ana le anima a defenderse y no rendirse a la presión: "Tienes que ser valiente" (41); "Entonces imponte, Luciano. Tienes tus razones" (41); "Alguna vez hay que enfrentarse a las cosas" (42). En realidad, quien encuentra un obstáculo no es solo Luciano, sino también Ana. La joven, portavoz de ideas innovadoras, emprende "la difícil tarea de ayudar a Luciano a descubrir su verdadera identidad y trata de despertar las conciencias de los habitantes del lugar" (Castro González 2011: 143). Ana siente antipatía hacia las ideas anticuadas del pueblo. La experiencia que ha acumulado en la ciudad la ayuda a desarrollar un pensamiento liberado y avanzado a su tiempo. Sin embargo, pese a su cambio ideológico, sigue viviendo en Jara sin hacer nada, languideciendo bajo el pretexto de que necesita recuperar su salud y esperar

¹² Los habitantes de Jara piensan que Ana sufre de "mal de ojo". A medida que avanza la obra, transcurridos algunos años, todo el mundo dice que está mal de la cabeza, es decir, Ana empieza ser vista como una bruja loca en su pueblo. El "mal de ojo" de Ana remite al del lobo. Según el *Diccionario de símbolos* de Hans Biedermann, los ojos del lobo actúan "como luces que roban el sentido a una persona" (Biedermann 1993: 275). A ello aluden las siguientes palabras de Agustín: "Ay, Anita, esos ojos... esos ojos son el reflejo de todas mis culpas. Y me vas a dejar ir con ellos clavados en la boca" (39). En contraste con esta postura y en referencia al título *Besos de lobo*, Sonia Sánchez insiste en que los lobos representan a las personas que rodean a la protagonista. Para Ana, los otros actúan como lobos: animales que la han manejado y herido, a pesar de haber recibido su cariño. Todos protegen a Ana a su manera, si bien, a la hora de la verdad, lo hacen superficialmente; de hecho, nadie la acoge, y la critican con duras palabras: su padre Agustín, su tía Paulina, Raúl, Camilo, las monjas del colegio y, por último, hasta Luciano, quien la traiciona por miedo. Sonia Sánchez Martínez (2005: 104) señala que en tal oxímoron se destaca la imagen de Ana como un ser indefenso durante toda su vida.

a su novio. Y así pasa el tiempo, hasta algunos años. Es el conflicto entre la ambición y la aplicación práctica al mundo real. Castro González (2011: 131) señala que “la estancia de Ana en Jara, con las vivencias que allí ha tenido, le permite evolucionar y, en particular, saber que prefiere luchar por una identidad sólida y fuerte, sin la necesidad de depender de un hombre”.

En la sexta escena, vemos a Ana frente al féretro de Agustín. Lloro la muerte de su padre y se duele de su soledad. Le dice a Luciano, que viene a darle el pésame encubierto: “quiero morirme, cerrar los ojos y desaparecer, suavemente, como un molinillo de viento” (45). Ana le pide que coja la navaja y le corte las venas. Al principio Luciano piensa que es un juego y lo hace con una muñeca, pero finalmente, cayendo en la cuenta de que el favor que Ana le está pidiendo va en serio, sale corriendo, a la par que grita: “Estás mal. ¡Estás mal de la cabeza!” (47). En ese mismo momento, el mundo fantástico de Ana, que había empezado a desmoronarse con la muerte de Agustín, se viene abajo por completo ante la huida y recriminación de Luciano. Ello le permite enfrentarse a la realidad y salir de su mundo escondido.

La última escena se desarrolla, como la primera, en la estación de ferrocarril de Jara. Luciano va a ver a Camilo para charlar. Rendido a la coacción, por fin Luciano va a casarse, aunque a quien ama realmente es a Camilo. Se marcha, pues, sin abrir su corazón. Al rato aparece la protagonista: “*Entra Ana y se sienta en un banco. Su rastro está sereno y maquillado. Viste de blanco y lleva un capacho de paja, que apoya a su lado*” (49). Camilo se sorprende al verla tan serena, consciente de que nunca abandona la casa; de hecho, es el

primer día que lo hace. Ana le dice que ayer recibió un telegrama de Raúl y que hoy va a llegar en el próximo tren:

ANA – Ayer recibí un telegrama: Llego mañana, en el expreso de las seis. Punto. Espérame. Punto. Raúl. Y ahí, en ese momento, empecé a verlo todo. Las letras me bailaban en la cabeza como si tuvieran música, música de tambores. Y cada nota, un golpe, y cada golpe, un año. Hasta la nada, hasta el punto de partida...

CAMILO – Ana, ¿estás bien?

ANA – Como nunca. Jamás había visto las cosas tan claras (50).

Viendo a Camilo, un solterón envejecido y entrado en carnes, Ana le dice: “Eres mi espejo. No me había pasado hasta que te vi hace un momento” (50); ante lo que Camilo se sincera: “Eres como una obsesión que me persigue. Muchos días, al salir de aquí, bajo al pueblo para ver tu casa, tu sombra en la ventana... Al principio me parecía una pesadilla, después...” (51). Ana habla con el corazón en la mano, confesándole que, tras leer el telegrama, ha pensado mucho en Camilo: “Ayer, después de leer el telegrama, pensé en ti. Pensé mucho en ti. Me dije: ¡Dios mío, qué cerca estaba! Con solo abrir la ventana y respirar, tú me hubieras escuchado. Y sin embargo... [...] Solo con oír tu nombre temblaba de miedo. Pero ya no. Ya no tengo miedo” (51). Ana sigue hablándole a Camilo, quien se siente desconcertado ante su inesperado comportamiento: “Ya te lo he dicho. Ese telegrama de ayer me despertó. Llegó lleno de luz. No quiero seguir presa un día más. Además llega Raúl y prefiero no verle. No he tenido tiempo de detenerle porque solo la urgencia despierta las almas” (51-52). Ambos conversan con franqueza por primera vez. Al cabo, Ana le pide a Camilo que se vaya con ella a un sitio donde haya mar:

ANA – En el mar.

CAMILO – De acuerdo. ¿Cuándo?

ANA – Ahora. Tenemos que coger ese tren que pasa a las seis. (*Camilo la mira, desconcertado*) Yo lo voy a tomar; si quieres, puedes venirte conmigo.

CAMILO – ¿Ahora?

ANA – Ahora o nunca.

CAMILO – Pero, ¿por qué esa urgencia?

ANA – Ya te lo he dicho. Ese telegrama de ayer me despertó. Llegó lleno de luz. No quiero seguir presa un día más. Además llega Raúl y prefiero no verle. No he tenido tiempo de detenerle porque solo la urgencia despierta las almas.

[...]

ANA – Huyamos de aquí, Camilo. Dentro de unos minutos pasa el tren. Uno de los últimos. ¿Qué harás cuando cierren la estación?

[...]

ANA – ¿Complicarlo? Es tan fácil... El tren para y, en ese momento, sin esperar un segundo, subimos en el último vagón. (*Se ríe.*) Con ese uniforme no nos van ni a pedir el billete (51-52)

Camilo no se atreve dejar todo detrás y entra a la oficina a trabajar, diciéndole a Ana que espere un rato. Mientras tanto, el tren llega y Ana sube. Después de arrancar el convoy, aparece un hombre “*elegantemente vestido, con una maleta, que busca con la mirada*” (53). Es Raúl. Aunque viene a buscar a Ana, ella ya no está allí. En su lugar, solo se encuentra la figura de Isis que Camilo le regaló y la carta dirigida a él encima de un banco. Raúl la lee y repentinamente comienza a reírse con histeria: “Dice que lo siente, que siente no haber podido avisarme... y que adiós. (*Con risa amarga*) ¿Y sabe lo que dice, además? Que quiere a otro. Que ayer mismo se dio cuenta de que quiere a otro. A otro...” (54). Los dos jóvenes, Camilo y Raúl, se quedan solos, estupefactos tras la desaparición de Ana. El

abandono de la estatua de madera de Isis, que representaría a la mujer obediente y hogareña, capaz de revivir a su marido para continuar el linaje, hay que interpretarlo como la negativa de Ana a adoptar el papel femenino tradicional.

A lo largo de toda la obra, Ana no se enfrenta a la tradición de sociedad; más bien se oculta en un mundo que produce para sí misma. El personaje de Ana representa un “ser marginado y silenciado” (Harris 1994b: 119) por la sociedad. No obstante, al final se marcha sola en un tren que va a llevarla a un mundo más abierto y libre, dejando atrás todas las cosas –la tierra natal y el novio esperado– que la han tenido confinada. A pesar de que este desenlace puede parecer improvisado y repentino, representa bien el punto de vista de la autora.

El personaje de Ana encarna un modelo progresista de mujer: abandonó su pueblo para vivir su vida tan pronto como se dio cuenta de que ya no estaba enamorada de su novio, cuya llegada había esperado durante varios años. El día que este llega al pueblo, ella se marcha en el mismo tren, dejando solo una carta para él. Con su aparición en el desenlace de la obra, se revela que Raúl no era el fantasma que Ana había gestado en su memoria, sino que existía realmente.

Los tres jóvenes que protagonizan esta obra toman decisiones diferentes. Primero, Luciano es conformista. A través del juego con Ana, se convence de su identidad sexual y aspira al bienestar y la libertad. No obstante, en lugar de superar el prejuicio, se pliega a las imposiciones de la sociedad. Luciano desempeña el papel más cobarde. En segunda instancia, Camilo es conservador y rutinario. No puede irse con Ana, de quien estaba enamorado. No tiene el suficiente coraje para conquistar el amor, dejando atrás su vida.

Finalmente, se queda en el pueblo y se entera demasiado tarde del amor de Ana. Para colmo, a juzgar por su comentario, pronto va a perder el trabajo como el jefe de estación ferrocarril: “Luciano, dicen que pronto no llegarán los trenes a Jara. Cuando cierren la estación, te regalo todo (la gorra y el uniforme del trabajador de Renfe, etc.), ¿vale?” (49). Castro González (2011: 151) dice que “Camilo muestra una actitud derrotista ante la vida y representa el ejemplo de la persona reflexiva, sin evolución de ningún tipo”. Y en tercer lugar, Ana es una innovadora, la única que hace frente a la adversidad y decide salir de su tierra natal para perseguir sus deseos y la libertad. La protagonista intenta evadirse del hogar y la sociedad, que la obligan a aceptar sus normas. No se deja arrastrar por la presión o la fatalidad, sino que aborda la realidad de manera activa y da un paso hacia un mundo nuevo. En este sentido, el tren que la lleva a un nuevo lugar –tal vez una ciudad– representa “la libertad y la vida” (Serrano 1999a: 52).

A diferencia de la imagen fomentada por la tradición literaria masculina, en *Besos de lobo* quien sufre abandono, desconsuelo y remordimiento es el hombre. Con respecto a esta opinión, Ann Witte (1996: 49) apunta: “Although the play’s ingredients must ring familiar to a public acquainted with Spanish drama since the Golden Age –the rural setting, the disgraced young woman, the noble suitor–, Paloma subverts handed-down clichés by favoring conflict solution radically different from that offered in classical Spanish theatre”. Al darse la cuenta de que es a Camilo a quien realmente quiere, Ana le propone que salgan juntos del pueblo y empiecen una nueva vida; y viendo las vacilaciones de Camilo en el momento último, Ana no titubea en su determinación ni le suplica más, sino que sigue su propio camino de forma vehemente y entusiasta. En esta obra, el único sujeto activo es el

personaje femenino. El desenlace inesperado, en el que Ana abandona sola su pueblo para emprender una nueva vida en libertad, subvierte el modelo del teatro clásico español.

La independencia de Ana no se puede completar a través del otro: el ansiado novio francés, Raúl; el único amigo, Luciano; el pretendiente, Camilo. Todos ellos, de los que ha dependido para su salvación, resultan finalmente inútiles. La solución está en ella misma. Por esa razón, Ana toma sus propias decisiones con respecto a su vida y parte en busca de su propia felicidad. En *Besos de lobo*, Paloma Pedrero nos presenta una nueva imagen de mujer independiente y positiva en el mundo contemporáneo.

Además, una de las fuentes de energía que respaldan la decisión de Ana es el poder económico; deseoso de que su hija pudiera hacer lo que le quisiera, libre de los prejuicios de la sociedad, su padre le dejó trescientas mil pesetas en herencia. Esta postura nos recuerda la de Virginia Woolf en su famosa obra *Una habitación propia*, uno de los máximos exponentes de la literatura femenina, según el cual una mujer debe tener dinero y una habitación propia para ser libre. Woolf insiste en que solo tras lograr la independencia económica las mujeres pueden desarrollar la independencia emocional e intelectual. En la sociedad patriarcal, la virtud de la mujer consiste en una vida modesta y humilde, consagrada a los quehaceres domésticos y la crianza de los hijos, y limitada al hogar, la esfera doméstica y el mundo privado de la familia. En contraste con tal modelo de mujer tradicional, la dramaturga propone un ejemplo de mujer moderna, desde una perspectiva feminista.

Pedrero demuestra que la liberación auténtica de la mujer es el reconocimiento de que se puede salvar por su propio esfuerzo. En este sentido, Ana sirve de ejemplo de la superación de las ideas cerriles de la sociedad patriarcal y de la revolución del pensamiento.

2.4. *El color de agosto*¹³ (1987)

El color de agosto obtuvo el accésit del I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia), en 1987. A diferencia de la mayoría de las obras de la dramaturga sobre la búsqueda de identidad entre parejas, *El color de agosto* trata de la relación amorosa y artística que une a dos mujeres.

La obra tiene lugar durante “una calurosa tarde de agosto” (119), en el estudio de María: “Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes, esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob” (119). Las protagonistas, María y Laura, amigas desde infancia, se reencuentran tras ocho años de separación.

En la primera escena aparece María: “una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados. Viste únicamente una camiseta de tirantes a modo de minifalda que nos deja ver sus largas y bronceadas piernas. Su pelo está cortado a la última en mechones desparejos y coloreados. María es una pieza perfecta a juego con su estudio” (119). Entre nerviosa y contenta, espera una visita; se entretiene colgando lienzos en la pared –todos

¹³ Paloma Pedrero, *El color de agosto* en *Juegos de noches*, pp. 113-145. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

dibujos o bocetos con Laura de modelo—, pero al llegar las ocho de la tarde, se siente desasosegada y no consigue concentrarse.

En este momento suena el timbre y entra en el estudio, lentamente, la segunda protagonista, Laura Antón: “Aunque se adivina que es la mujer de los cuadros ha cambiado profundamente. Está envejecida y menos bella. Su vestuario es pobre y su piel maltratada. Quizá solo sus ojos son más hermosos, más vivos, más reales que los de los dibujos” (120). Al ver el ambiente del estudio y sus retratos en la pared, Laura se queda petrificada, y a continuación, cuando repara en la presencia de María, se dirige a la puerta de salida casi sin pensarlo. Laura ha acudido al estudio de María sin saber que esta es la pintora que ha solicitado sus servicios como modelo.

María la interpela antes de que se marche y las dos se miran un momento en silencio. En los ochos años que han pasado desde que Laura se fue, han cambiado muchas cosas: María ha tenido mucho éxito como pintora; Laura, en cambio, ha abandonado la pintura para ganarse la vida como modelo. Las diferencias entre las posiciones actuales de las dos mujeres se manifiestan en su apariencia, especialmente en sus atuendos, minuciosamente descritos en el texto.

Laura se siente molesta porque María le dio a la agencia de los modelos un nombre falso. María le explica que cuando fue a la agencia a buscar una modelo para su cuadro, vio la foto de Laura en el folleto y, asombrada, quiso darle una sorpresa. Sin embargo, Laura, enfadada y hostil, no quiere servir de modelo para María, por lo que trata de marcharse:

LAURA – No voy a posar para ti. (*Se dirige a la puerta.*)

[...]

Me voy. Olvídate de que me has visto, ¿vale? Un día te llamaré y, si tú quieres, nos podremos ver.

MARÍA – No; por favor, no te vayas.

LAURA – Este ambiente me ahoga.

MARÍA – (*Suplicante.*) Llevo todo el día preparándome para verte.

LAURA – A traición.

MARÍA – He preparado tu tarta favorita. Esa de trufa y nata...

LAURA – Gracias, María, pero ya no me gusta. (*Abre la puerta.*)

MARÍA – ¿Por qué?

LAURA – Esto es un miserable montaje.

MARÍA – (*Derrotada.*) Sí. Nada se mueve. Creía que lo tenía todo claro... ¡Qué imbécil soy! Lo he tenido todo claro hasta que te vi.

LAURA – Has disimulado muy bien. Enhorabuena. Adiós.

MARÍA – No seas cruel.

LAURA – ¿Qué quieres de mí?

MARÍA – (*Después de un momento.*) Nada (123-124).

Repentinamente Laura está de vuelta. En un principio, había fingido marcharse del estudio, para que María revelase sus verdaderos sentimientos y, de esta manera, controlar la situación (igual que ha hecho María al engañarla a ella, dando un nombre falso para atraerla a su estudio y sorprenderla). Como señala Phyllis Zatlin (1993: 19): “tanto María como Laura inventan ficciones dentro de la pieza, para sorprender o controlar a la otra”.

Por fin, las dos se miran un momento y se abrazan con cariño. La relación entre estas dos mujeres es muy contradictoria. Oscila entre el amor y el odio. Desde que eran pequeñas, se amaban y envidiaban recíprocamente. Su relación de amistad pasó un momento crítico cuando ambas se enamoraron de un mismo hombre, llamado Juan. En el siguiente diálogo se pone de relieve este tipo de relación:

MARÍA – Perdóname. Perdóname.

LAURA – Ahora te reconozco.

MARÍA – ¡Dios mío, creí que te marchabas!

LAURA – ¿Irme? ¿Habiendo tarta de trufa y whisky de lujo?

MARÍA – Te odio.

LAURA – Te odio

MARÍA – Vamos a beber.

LAURA – Sí, lo necesito (124).

Ambas hablan de sus vidas pasadas y presentes. Laura le pregunta a María qué se siente cuando se triunfa y María le contesta: “(*Piensa*) No sé. Se siente, se vive. Tengo todo lo que deseaba; esto [el estudio], un chalet con piscina, dos criadas, un marido...” (124). Tras la contestación de María, Laura replica de manera irónica: “Ah, ¿el marido también entra en el paquete del triunfo?” (124). Reflejo de la relación entre las dos amigas –a medio camino entre el amor y el odio–, los diálogos de María y Laura van del interés cariñoso a la ironía mordaz. Según avanza la obra y sus palabras y acciones se van volviendo más crueles, el escenario teatral, el estudio de María, se convierte en “una lucha encarnizada” (Castro González 2011: 37). En *El color de agosto* se revelan los sentimientos y las pasiones de las vidas de dos mujeres: “los abrazos y los golpes, las caricias y los insultos más brutales, los llantos y las bromas” (Gómez 1990: 35).

María quiere saber qué ha hecho Laura en los últimos ocho años, pero esta rehúsa responder, negándose a hablar del pasado. María le exige entonces que conteste a una sola pregunta: si Laura ha olvidado o no a Juan.

MARÍA – ¿Lo olvidaste?

LAURA – ¿A quién? (*Se levanta y mira los cuadros.*)

MARÍA – No disimules, a Juan.

LAURA – (*Se ríe nerviosa.*) Ah, sí, fue fácil...

MARÍA – No tan fácil. Tuviste que hacer un largo viaje (125).

La actitud susceptible de Laura ante el tema de Juan se manifiesta en otras partes de la obra: “¡No quiero hablar de eso! [...] Han pasado ocho años. Se acabó, ¿entiendes?” (128), “¡No le nombres! (*Le tapa la boca suavemente.*) Ese hombre... (*Se toca el corazón.*) Se fue de aquí ya. (*María niega.*) No me cuentes nada, te lo suplico. No quiero saberlo” (131). Pese a la repuesta negativa de Laura, parece que, en verdad, no ha sido capaz de olvidar a Juan, sino que aún siente más dolor que antes; así al menos lo cree María: “María: No te creo. Te pones muy tensa cuando pronuncio su nombre. A ver... Juaann, Juaann...” (128).

Por fin, Laura confiesa que todavía la persigue la sombra de Juan. Durante ocho años, ha intentado vivir una nueva vida, dejando atrás su pasado con Juan y María; el recuerdo, sin embargo, se ha transformado en un dolor más grande, en una obsesión:

LAURA – Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo...

MARÍA – Yo te haré olvidarle...

LAURA – María, los hombres no nos entran por la vagina, es mentira. Nos entran por otro sitio...

MARÍA – Duérmete...

LAURA – Por un sitio que se cierra y no tiene salida. ¿Dónde está la salida? ¿Dónde?

MARÍA – (*Besándola.*) Tranquila... Tranquila...

LAURA – Me he acostado con tantos tíos... He bebido tanto, me he metido tantas cosas para amar. He tenido oportunidades de olvidar... ¡Estoy loca! No he podido... (130).

En tal confesión se adivina la razón de la fuga de Laura de hace ocho años. La existencia de Juan destruyó tanto su vena artística como su vida. En esta obra, el amor se presenta como “una fuerza destructora” (Díaz Díaz 1994: 91); así, Laura delira, llegando incluso al desequilibrio mental, por este sentimiento. La mezcla de odio y el anhelo que siente hacia Juan la lleva a decir cosas como esta: “Sigo soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado...” (130); “Y el sueño también para él. Todo mi ensueño desperdiciado en un encuentro. Cierro los ojos y me monto la película: llego y llamo al timbre... Pasos que vienen, sus pasos. Abre la puerta. Nos miramos. Yo llevo el vestido rojo y él me ve guapísima, se lo noto. Habla: «Hola, Laura». Yo le beso suavemente cerca de los labios y él se echa a temblar. Entonces me dice: «Ocho años esperando este momento.» [...]” (130); “Y si le veo le diré: «Ya no quiero besarte, ni morderte. ¡No te acerques...!» (Bebe.) Quiero meterme entera por su boca y acariciarle por dentro. El último viaje hacia la muerte. Pero no, no le voy a arrancar el corazón...” (131), “Eso sería una muerte dulce. Al corazón le diré: «Hola, amor mío...» Si yo le quitara el corazón seguiría vivo. [...] Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruafff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto!” (131).

Tras la confesión de Laura, María intenta decirle algo, pero su amiga no quiere escucharla. María, ante su negativa, va a lavarle la cara y Laura le dice así: “(Yendo hacia el

agua, abrazada a María) Lávame los pensamientos... ¿Eso se puede hacer?” (132)¹⁴. En un espacio reducido, el estudio de María, se desarrolla la acción, y la tensión dramática entre ambas mujeres aumenta con el calor de agosto y la llegada de la noche.

A continuación, María y Laura se embarcan en una serie intrigante de juegos metateatrales. Es bien conocido que el juego metateatral es una de las técnicas teatrales más utilizadas por Paloma Pedrero. Entre las posibles variantes, el juego de rol en *El color de agosto* es un recurso imprescindible, ya que no solamente vehicula la historia, sino que también plantea y desarrolla el conflicto entre las dos protagonistas.

A lo largo de la obra estas representan tres juegos y, a través de ellos, llegan a comprender mejor su situación. Estos juegos siguen un progreso “in crescendo”. En el primero de ellos, María y Laura fingen una relación de madre e hija, cosa que ya habían hecho en el pasado, cuando vivían juntas:

MARÍA – Laura, Laurita, perdóname. Soy una cabrona, pero... Tú eres la mejor... No puedes estar así... así, sin crear...

LAURA – Abrázame.

MARÍA – Ven. Ya no estás sola. Has vuelto a casa. No voy a dejar que nadie te haga daño.

LAURA – Mamá...

MARÍA – Sí, quiero ser tu mamá... (129).

[...]

¹⁴ Con respecto a esta escena, en la que María lava a Laura en la fuente, José Luis Castro González explica que funciona “a modo de ritual purificador”. María quiere que el agua la deje limpia cual lienzo en blanco que ella pueda usar ahora; por su parte, Laura ansía romper con el pasado (Castro González 2011: 47).

MARÍA – Te he hecho la tarta de chocolate y nata...

LAURA – Sácala, mamá.

MARÍA – No me gusta que me llames mamá.

LAURA – ¿Te acuerdas cuando se murió mi madre? Yo estaba desolada. Tú eras una niña como yo. Pero a los pocos días, una noche me hiciste una trenza, una trenza larga y apretada, y pensé: qué bien me peina mi mamá, y comencé a amarte (135).

Al principio, María encarna a la madre de Laura para consolarla. Pero María está harta del papel de madre, pues siente que Laura siempre la utilizaba: “Eso es lo que fui siempre para ti. Una perfecta idiota a la que se podía usar como lienzo o como trapo. Pero la vida ha cambiado los papeles. Me utilizaste siempre. Me hundiste en la mierda siempre. Fui una esclava a la que ni siquiera diste de comer. Y no pude empezar a respirar hasta que te largaste. ¡Dios, no sabes lo que le agradecí a Juan que te abandonara!” (128).

Este juego madre-hija remite a la relación de antaño entre las dos amigas. Por un lado, María atendía a Laura de manera sentimental como madre; y por otro, Laura desempeñaba el papel de mentor artístico y, al mismo tiempo, de severa crítica de arte. Laura interpretaba el papel dominante, mientras que María adoptaba el más sumiso. Sea como fuere, las dos amigas estaban unidas por vínculos de interdependencia en las dimensiones emocional y artística desde la infancia.

Las estatuas que se yerguen en el centro del estudio –dos ángeles y una Venus– simbolizan esta relación entre María y Laura: “*En el centro una fuente-ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose así en una sofisticada ducha. [...] En el centro una Venus*

de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo” (119). Acerca de la escultura de Venus, Carolyn J. Harris (1994b: 122) afirma que “es un símbolo ocular llamativo y a la vez proporciona el punto de arranque de la acción de la obra”. El agua fluye de abajo arriba entre los dos ángeles que presiden la fuente, cuya agua se transmite al pájaro. Esta imagen de interconexión entre los objetos situados en el centro del estudio nos recuerda a la relación entre las dos mujeres artistas. Laura es más creativa y talentosa que María; esta, por su lado, le enseña a Laura disciplina. El talento de Laura y la habilidad de María se complementan; es decir, podemos hablar de una relación de cooperación y competencia en las dimensiones artística y emocional. A pesar de los ocho años de separación, sigue habiendo un vínculo muy fuerte entre ellas; así, por ejemplo, al principio de la acción, María cuelga los dibujos de Laura en la pared, a la par que dice: “(*En algunos vemos a María dibujada a su lado. Mientras los cuelga va enumerándolos con títulos.*) Laura con manzana. Laura con Osa Mayor. Laura triste. Laura sentada. Laura con cubo de basura. Laura vieja. Laura mira a María...” (119). En el mismo sentido, Virtudes Serrano (1999a: 40) afirma que “los signos escénicos (objetos que pueblan el escenario como componentes del decorado del estudio de María, los trajes, las pinturas) y los gestos (pintarse el cuerpo, atar y amordazar a Laura) simbolizan elementos temáticos. Varios objetos contienen significado simbólico especial: el cuadro del útero con el fósil vivo tapiado, el hombre-mujer y, sobre todo, la escultura de la Venus-jaula, sin manos y con el pájaro vivo dentro”.

En el segundo juego metateatral, María y Laura fingen ser novias en el altar. Aquí, sus relaciones pasadas de dominio-sumisión dan lugar a un trato de amor y de amistad profunda que contrasta con el anterior juego:

MARÍA— Solo un poco de color... (*Le pinta los labios de rojo.*) Así estás mucho más guapa. Guapa como...

LAURA — ¡Una novia! ¿Te imaginas dos novias en un altar? Las dos de blanco y seda. Las dos con el velo tapándoles la cara. ¿Y el cura diciendo: “Rosa, quieres por esposa a Margarita hasta que la muerte os separe? ¿Y tú, Margarita, quieres por esposa a Rosa... ta ta ta... ..?” Y el cura: “Os podéis besar.”

MARÍA — Y las dos levantan sus velos, se miran y mezclan el carmín rojo de sus bocas.

LAURA — Y los invitados preguntándose: “¿Y tú de quién eres amigo, de la novia o de la novia?”

MARÍA — Y un mal pensado susurrando: “Están embarazadas.” “Van las dos embarazadas.”

LAURA — Y después la apertura del bailes nupcial. ¿Te imaginas? Los dos padrinos varones cediendo a las novias... blancas...

MARÍA — (*Poniéndole una sábana blanca por la cabeza a Laura.*) Así de blancas por fuera. (*Se pone ella otra sábana.*) ¡Blancas, blancas...! (*Gira y baila. Pone un disco. Suena un vals.*) (132-133).

María y Laura comienzan a bailar, cada una por su lado, con un hombre imaginario. Seguidamente, hablan de la boda de María. Este segundo juego termina de repente cuando empiezan a hablar del marido de esta:

LAURA — ¿Te trata bien?

MARÍA — Bueno, no es lo que parecía. Pero nadie somos lo que parecemos mientras nos estamos seduciendo. Ahora, a veces, es un poco bruto.

LAURA – (*Fuma.*) ¿Sí?

MARÍA – Creo que le hace sufrir mucho que gane tanto dinero...

LAURA – ¿Por qué?

MARÍA – No sé. Creo que se siente... disminuido. Los hombres no están acostumbrados a ser... iguales a la mujer. A veces, sin querer me tortura y creo que le gustaría verme fracasar. (*Se ríe*) A veces..., me viola.

LAURA – ¿Te viola?

MARÍA – Es una forma de hablar. Yo hago que me gusta, pero mientras él me penetra yo cuento: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis... Antes llegaba hasta ciento quince, ahora a veintiuno (134).

Esta escena nos revela que la vida de María no es tan plena como haría suponer su triunfo profesional. John P. Gabriele arguye que el comentario sobre el comportamiento del marido posee una orientación inequívocamente feminista: “La inhabilidad del hombre de aceptar la igualdad entre hombres y mujeres, la inexplicable violencia del hombre contra la mujer y la osadía del marido en permitirse ciertas libertades con el cuerpo de su esposa son tácticas de opresión física y espiritual de una cultura al servicio de patriarcalismo” (Gabriele 1992: 161). Sin embargo, mientras que Laura demuestra ser muy liberal, llegando a recomendarle a su amiga que se divorcie, María, más conservadora, dice: “No, no me entiendes. No puedo explicártelo. Mi marido, aparte de todo, es un hombre fiel, guapo e inteligente” (135). Reconoce, como Laura, el carácter destructivo de la relación entre hombre y mujer, en especial, de la irracionalidad de la mujer: “¿Sabes lo que dice Durrell? Que los amantes no están nunca bien aparejados. Siempre hay uno que proyecta su sombra sobre el otro impidiendo su crecimiento, de manera que aquel que queda a la sombra está siempre atormentado por el deseo de escapar, de sentirse libre para crecer” (135). Ahora

bien, a diferencia de Laura, dice que no quiere escapar de su vida cotidiana porque, aunque la vida matrimonial es dolorosa, ha elegido ese amor.

En el último juego se alcanza el momento de máxima tensión dramática. Esta vez cobran mucha más importancia las imágenes visuales que en el resto de las escenas. El juego empieza cuando María arroja una tarta a la cara de Laura. Pese a las protestas de aquella, Laura continúa atacándola con un pincel. Las dos mujeres se pintan una a la otra los cuerpos desnudos, como ya hicieran de pequeñas:

MARÍA– Tienes un cuadro precioso...

LAURA – ¿Un cuadro? Sí, vamos a pintar. Tengo ganas de pintar. Ahora te pintaré yo a ti. Te pintaré el cuerpo como cuando éramos pequeñas. Me gustaba tu cuerpo de colores. (*Coge pintura y le mancha las piernas.*)

MARÍA – Déjame. Si quieres pintar te doy un lienzo.

LAURA – Quiero que tú seas mi lienzo (137).

Desde la niñez tienen la costumbre de pintarse los cuerpos una a otra de vez en cuando. Ahora, no obstante, se revela que el gozo procurado por el juego no era mutuo, ya que María lo hacía solo porque “era el único momento” (137) en que Laura la miraba. Como ya se ha dicho, la relación entre las dos amigas no está equilibrada. Mediante el juego de madre-hija, se intercambiaban amor y caricias, poniendo de relieve su afecto. El tercer juego, en cambio, está más centrado en la relación de odio entre ellas. En esta situación, surgen conflictos. Estos se acrecientan cuando las dos mujeres hablan de sus cuerpos, especialmente de los pechos de Laura, mirándose en el espejo. María envidia los atributos físicos de su amiga, pero más incluso su talento, puesto que sabe que ella, en

realidad, no lo posee. Las carencias sufridas antaño, en concreto, durante la infancia, se traslucen ahora en esta tarde de agosto (Castro González 2011: 46):

(Laura tiñe sus manos de rojo y pinta sobre el vientre de María)

LAURA – El infierno. El infierno en el vientre vacío. *(Aprieta las manos contra el vientre de María. Esta emite un suave quejido.)* El rojo estéril ya. Vientre estéril a los treinta y cinco años.

MARÍA – *(Pintando grandes franjas negras en el cuerpo de Laura)* ¡La cárcel! Las rejas donde se esconde la frustración. El fracaso.

LAURA – *(Más rápido, en amarillo.)* Un sol en cada pecho. Con grandes nubarrones negros en los pezones.

MARÍA – Ocren en el otoño. La caída de la hoja.

LAURA – Basura en el ombligo de mi carcelero. ¡Me mataste, me mataste!

MARÍA – *(Por detrás.)* Rosas en la espalda y verdes de gritos. Un pájaro estúpido se te posa en el culo.

[...]

LAURA – Malvas y morados. El color de las frías que solo tienen orgasmos en los sueños.

MARÍA – *(Pintándola con furia.)* ¡Pero yo todavía puedo fingir! ¡Todavía tengo que con quién fingir! ¿Y tú?

LAURA – *(Pintándole la cara.)* ¡Fingidora! ¡Fingidora! (137-138).

Esta imagen, según John P. Gabriele, sugiere la frustración de cualquiera al que se le priva de la libre expresión de sus deseos personales, sean sexuales o de otro tipo. Palabras como “cárcel” o “rejas” evocan el cuerpo femenino encarcelado, así como el pájaro en la jaula que está situada en el vientre de la estatua de Venus, en el centro del estudio de María.

En esta escena, pintarse el cuerpo la una a la otra constituye una “batalla cromática” (Josa 2005: 448), y los cuerpos de las dos mujeres funcionan como “un lenguaje expresivo”

(Castro González 2011: 50). La intensidad emocional se expresa mediante la pintura en el cuerpo, usando colores como rojo, amarillo, ocre, rosa, verde, malva y morado. Laura insulta a María con el color rojo, que representaría la esterilidad de su creatividad artística y reproductiva; y María ofende a la otra con el color negro, que significa la cárcel donde la posibilidad de éxito está bloqueada y su fracaso profesional como pintora. Aparte de estos, el color ocre de la caída de hoja alude igualmente al fracaso de Laura; y el color de malva y el morado, a la infecundidad de María.

Asimismo, esta escena contiene un significado muy importante desde el punto de vista feminista. En *El color de agosto*, la mirada sobre el cuerpo de la mujer no parte de los hombres, sino de las mujeres. Los cuerpos de María y Laura son “subjects and objects of the gaze” (Makris 1995: 21). Tradicionalmente, la visibilidad del cuerpo femenino dependía del hombre, que lo considera como un instrumento de reproducción, en lugar de la expresión de la personalidad del individuo.¹⁵ El cuerpo de las mujeres como objeto pasivo de la mirada masculina, en general, es el canal del gozo en el medio visual; por el contrario, en esta obra, se trata de un sujeto existente que es posible sentir y tocar. En la obra de

¹⁵ En 1975, Laura Mulvey, en su famoso artículo “Visual pleasure and narrative cinema”, explica de qué manera se articula el inconsciente de la sociedad patriarcal en el sistema visual y en la narrativa, a través de conceptos básicos del psicoanálisis como el horror a la castración, el complejo de Edipo, el voyeurismo y el fetichismo. Según ella, las películas, especialmente los clásicos de Hollywood, se basaban en una imagen decididamente erotosexual del cuerpo femenino, provocando inevitablemente el horror a la castración en los hombres. La forma de contrarrestar este horror sería el voyeurismo y el fetichismo.

En la mayoría de películas, los hombres, en cuanto sujeto de la mirada, suelen imponerse visualmente a las mujeres, planteándose la misma situación de dominio en el ámbito narrativo. Es decir, en este contexto a los hombres, sujeto de la mirada, se les otorga la autoridad que caracteriza actualmente a la ilusión cinematográfica. En definitiva, se produce una oposición dicotómica en la estructura de la mirada. Las mujeres siempre ocupan la posición de objetos de los espectáculos sexuales, siéndoles imposible acceder a “la subjetividad de la mirada” o “el gozo de forma activa”. Esta imagen de las mujeres como estereotipo subalterno y victimizado se ha visto expresado no solo en la industria cinematográfica sino en todo tipo de narrativas, incluyendo entre ellas el teatro, cuyo fin es ofrecer representaciones ante un público.

Pedrero, las mujeres ya no son los objetos que aceptan las desigualdades de la ideología patriarcal con actitud pasiva, sino sujetos que pueden actuar activa y críticamente en favor de la resistencia y el combate en la vida cotidiana¹⁶.

Isabel María Díaz Díaz (1994: 91) señala que “el espectador se sobrecoge ante tanta agresividad, el desnudo de la mujer no está ahí para el placer de la mirada masculina sino pensando en la mirada femenina, entrando con ello en lo que se denomina *l’écriture féminine*, en la que el cuerpo equivale a la voz femenina”. En el mismo sentido, esta escena nos recuerda la teoría de Hélène Cixous. Según su opinión, la escritura femenina le da la posibilidad a la mujer de acercarse a su propia fuerza y, con tal proceso, regresar a su cuerpo y, al mismo tiempo, subvertir la tradición de la escritura. Cixous (1976: 881) apunta en su conocido artículo “The laugh of the Medusa”: “...with her body she vitally supports the «logic» of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact she physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body”. En el último juego metateatral la dramaturga nos ilustra sobre la posibilidad de esta nueva perspectiva en torno al cuerpo de la mujer.

Pedrero intenta establecer un nuevo tipo de modelo, en el que cabe la mirada y la experiencia femenina a través de la historia de las mujeres, reconsiderando críticamente la expresión en el campo narrativo, dominado por los hombres.

¹⁶ Desde el mismo punto de vista, Jennifer Zachman (1999: 75) afirma también : “Whether or not Pedrero considers this a feminist play, she has presented important images of, and reflections upon, the role of the female body in culture, personal relationships and production (both artistic and reproductive). Pedrero has shown how this societal gaze, which produces the norm for the female body, can and often does act to destroy female intimacy and collaboration The play does not appear to have a happy ending, yet, on a positive note, Pedrero has also demonstrated the necessity for an exploration of feminine voice and creative power, as a tool for breaking down these obstructive barriers which burden the female body”.

Las obras de la primera etapa de Pedrero proceden del intento, determinado por su punto de vista feminista, de recobrar de distintas maneras el conocimiento y, en especial, el deseo y la voz de las mujeres, oprimidas y silenciadas por la cultura tradicional del patriarcado, la cual consideraba a la mujer como “la otra” o “el objeto de la mirada de hombre”.

La atmósfera del último juego entre las dos amigas se caldea en el punto culminante del drama, con los dos cuerpos desnudos totalmente cubiertos de colores mezclados: “*Se pintan enloquecidamente, casi haciéndose daño. [...] Se pegan, para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan*” (138). Al entrar en el baño María para ducharse, el juego llega a su término. A través de los tres juegos, las dos amigas son capaces de enfrentar sus circunstancias en el mundo actual:

LAURA – ¡María!

MARÍA – (*Desde dentro. Seca.*) ¿Qué?

LAURA – Es puta la vida, ¿verdad?

MARÍA – Sí.

LAURA – Si tú y yo fuéramos un hombre y una mujer seríamos felices. (*Risas irónicas de María.*) ¿Por qué te ríes así?

MARÍA – Nos destrozábamos.

LAURA – No.

MARÍA – Ya nos destrozamos siendo dos mujeres.

LAURA – Nos destrozamos porque no somos un hombre y una mujer (140).

El conflicto entre las dos protagonistas ha provocado sentimientos de odio y amor simultáneamente, como la descripción de Eduardo Pérez-Rasilla (2003: 2875-2876): “una

compleja amalgama de sentimiento entre ellas que van desde el afecto a la violencia, desde la curiosidad a la envidia y desde la ansiedad al odio, en una relación no exenta de turbio erotismo” El enfrentamiento se produce por los dos tipos de amor que desean las mujeres y que no pueden procurarse. El alcohol que ingieren y el calor del verano propician la situación: ellas dejan de fingir y empiezan a decir la verdad.

María revela el propósito de este encuentro: echarle una mano a Laura para que vuelva a pintar. Le propone a su amiga que se traslade a un piso vacío que solía usar como taller y que, sin pagar por ello, venga a visitarle para posar como modelo dos veces a la semana. Sin embargo, Laura rechaza el ofrecimiento:

MARÍA – No seas orgullosa.

LAURA – (*Negando con la cabeza.*) Te lo agradezco mucho, de verdad, pero...

MARÍA – Está bien. (*Saca un cheque y lo firma.*) Toma, pon tú la cantidad que quieras.

LAURA – (*Lo coge, lo mira, lo rompe.*) Gracias.

MARÍA – Prefieres que te coman los piojos, morirte de hambre a que yo...

LAURA – Sí. No estoy tan mal como yo creía. Verte me ha consolado. La riqueza, la salud, el amor... El triunfo no... No. ¿Entiendes?

MARÍA – Eres una masoquista.

LAURA – Pero todavía tengo dignidad. No estoy en venta. Adiós (141).

Cuando eran pequeñas, Laura ostentaba el papel de dominadora; por el contrario, en el presente sus papeles han cambiado. María, que tiene mucho dinero y gran fama por el éxito obtenido con sus cuadros, quiere dominar a Laura, perdedora en el campo profesional. *El color de agosto* cuestiona las relaciones de poder y humillación entre las personas. De manera semejante, esta obra demuestra que las implicaciones subyacentes a la dicotomía

opresión-sumisión no son exclusivas de la relación entre hombre y mujer, sino un concepto de la naturaleza humana (Gabriele 1992: 161). María padece un bloqueo creativo desde que se fue Laura: “María: Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía” (138). Por eso intenta traerla a su lado, a golpe de dinero y fama. Al rechazar Laura su petición, María la increpa duramente. El lenguaje ofensivo es uno de las características principales de *El color de agosto*. Aun cuando la mayoría de las obras teatrales de Pedrero incluyen diálogos cotidianos, la expresión agresiva, tanto en lo físico como en el lenguaje, es un rasgo distintivo de esta pieza. A pesar de que las dos se han sentido heridas por el amor y el odio, son conscientes de la necesidad de decirse todo lo que venían escondiendo en su interior desde hacía tantos años:

MARÍA— Tú estás vieja.

LAURA — ¿Te alegras?

MARÍA — (*Ríe.*) Sí.

LAURA — Pero estoy viva. Mira, mírame.

MARÍA — Y sigues siendo mala (127).

Aparte de este diálogo, hay otras muchas expresiones ofensivas a lo largo de toda la escena, por ejemplo: “Te odio” (124), “¡Fingidora!” (138), “¡Putas! ¡Zorra de mierda! (138), “Putas, Guarras, Mentirosas” (138), “No sigas engañándote. A Juan le importaste lo más mínimo. Solo eras la zorra más barata que encontré” (139), “Me haces daño” (139), “Tienes que comprarte ropa, vas vestida como un adefesio y la imagen es la imagen” (140), “Eres una masoquista” (141), “Si no me obedeces soy capaz de matarte” (142), “Con la boca cerrada de serpientes” (142), etc.

Cuando Laura quiere marcharse del estudio, denegando el apoyo favorable de su amiga, de repente, María amenaza a Laura con una tijera y la ata a una silla con una cuerda y un trapo. En este momento, se revela la verdad impulsiva a los espectadores. Una vez amordazada, María obliga a Laura a escuchar la grabación del contestador automático. En ella, sale la voz de Juan y, así se descubre que Juan es el marido de María. Ella ha triunfado no solo en el campo profesional, sino en su matrimonio con el antiguo amante de Laura. Esta situación sugiere el comportamiento violento del marido de María; no obstante, quien ahora demuestra una tendencia hacia la violencia física es irónicamente María. Esta cree haber vengado su odio, hasta que Laura enseña una carta que recibió de Juan, en la que le pide que se encuentren. Su amor provoca un problema insoluble y la única manera de librarse de él es abandonar sus amores, odios y amistades. Ella misma reconoce que solo olvidando la obsesión, dejando que se vaya, podrá ser feliz. El final alude a su decisión: *“Laura sale. María se acerca lentamente al pájaro... Abre la jaula. El pájaro vuela”* (145).

Abrir la jaula y dejar salir al pájaro significa que ambas obtendrán la libertad. El pájaro enjaulado está relacionado con el fenómeno de la mujer oprimida y alienada de la libertad y con la autoridad en la sociedad dominada por hombres. Es posible que María ya pueda librarse de su sombra, Laura, y esta, por su parte, pueda vivir quitándose todos los recuerdos dolorosos: *“Nunca tomaré nada que sea parte tuya. (Pausa.) Gracias por prestarme tus ojitos para ver lo que no veían los míos. Gracias”* (144-145).

Isabel María Díaz Díaz (1994: 92) apunta: *“El color de agosto* nos sirve para encontrarnos y descubrir capas de la experiencia femenina que se han escondido, silenciado, ridiculizado y borrado del teatro tradicional”. A través del entendimiento de la relación

entre María y Laura, descubrimos la tradición perdida, el vínculo entre mujeres en la representación de la vida. Cuando se estrenó *El color de agosto* en el Newtown Theatre, situado en Pennsylvania (EE UU), en el año 2007, la obra fue anunciada como una historia sobre “covert lesbians”; sin embargo, estoy totalmente de acuerdo con la opinión de Jack Teiwes (2007), cuando dice que esto parece un punto de vista demasiado simplista de la relación intrincada entre los dos personajes. La pasión y la locura de las dos amigas en la escena que se pintan una a otra en el cuerpo desnudo, no es una experiencia lesbiana en el sentido superficial, sino en uno extenso, aludiendo al contacto y los vínculos entre los seres humanos, que representan la vanidad, la caída, el atamamiento y la desazón sufridos en la sociedad cerrada de dicotomía hombre-mujer.

Según John P. Gabriele (1992: 163), las acciones de María y Laura muestran que la polarización trasciende los límites del género para abarcar los de la naturaleza humana en general. Vista así, *El color de agosto* es la creación de una conciencia feminista dentro del marco más general de la condición humana. Aun así, puesto que Pedrero suele indagar en la problemática de la pareja, la obra trata, sobre todo, de dos mujeres, de los asuntos femeninos bajo la perspectiva feminista. María y Laura, las dos protagonistas de esta obra, son mujeres nuevas e independientes, cuyo conflicto no es el varón. Aunque Juan esté ahí y parezca ser el elemento medular para el desarrollo de la acción, el conflicto de las dos mujeres es su dependencia artística, su amistad compleja y su necesidad compartida de entrar en mundos prohibidos:

Mi espíritu, que es feminista en el sentido en que yo entiendo el feminismo, como necesidad de cambio social ante los derechos de la mujer sí impregna mis obras. Yo reivindico a las mujeres a partir de sus actos, de lo que hacen, no de lo que dicen. Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer que se buscan y que a veces no se encuentran (Galán 1990: 12).

Más allá de esta declaración de la dramaturga, Carolyn J. Harris (1994b: 123) opina lo siguiente acerca de ella: “Pedrero hace evidente la necesidad de superar las barreras culturales y destruir las categorías de género que limitan el crecimiento de la mujer y su capacidad de llegar a ser un sujeto que defina su propia conciencia”.

Aparentemente, quien logra el éxito en el ámbito profesional y emocional es María; sin embargo, Laura es una ganadora en la dimensión subjetiva de su vida, porque escoge una vida que la libra de la dependencia emocional y psicológica del hombre, la cual obstruye su crecimiento individual y su libertad. De este modo, *El color de agosto* es una obra importante e intensa, que abarca el tema principal de la dramaturga en la primera etapa –la relación de amor-desamor y la búsqueda de la identidad y la libertad de las mujeres–, refiriéndose a la agonía “entre su deseo de conexión emocional con otro ser humano y su necesidad de independizarse para crecer y crear su propio estilo artístico” (Harris 1994b: 122). Pedrero insiste en que la mujer también es un ser humano subjetivo que es capaz de explorar nuevos caminos para cumplir los valores de su propia vida, rompiendo los paradigmas tradicionales a los que todavía se hallan sujetas las mujeres. Ante el desenlace, en el que María libera al pájaro de la jaula, podemos suponer que esta impone su subjetividad (aparte de eso, no sabemos si María seguirá viviendo con su marido o no,

habida cuenta de los problemas de su matrimonio y de que este ha intentado establecer contacto con su antigua amante; en cualquier caso, es de imaginar que María ya no actúe como una mujer sumisa, sino que haga valer su subjetividad en la relación). Al igual de la mayoría de las obras de Pedrero, *El color de agosto* termina con un final abierto, sugiriendo esperanzas para la mujer en la sociedad moderna.

***2.5. Esta noche en el parque*¹⁷ (1987-1989)**

Esta pieza es la primera de las que forman el grupo de *Noches de amor efímero*¹⁸. Las obras breves que componen esta serie comparten características estructurales: una noche, un tiempo limitado; una ciudad de fondo; una pareja de un hombre y una mujer que no se conocen; y una sola escena, como cualquier obra en un acto.

Yendo a detalles más concretos, todas las piezas empiezan con el encuentro accidental de quienes serán los protagonistas –la pareja desconocida–, lo cual lleva a la exploración de la propia identidad. La búsqueda de la identidad individual se realiza a través de la coexistencia con los que nos rodean. El espacio escénico más utilizado en el teatro de Paloma Pedrero, la ciudad, vuelve a repetirse en estas obras en un acto. La ciudad es un espacio propicio para los encuentros, dado que se trata de un lugar abierto a cualquiera; sin embargo, paradójicamente, tal espacio también representa la soledad, el

¹⁷ Paloma Pedrero, *Esta noche en el parque* en *Juegos de noches*, pp. 149-157. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

¹⁸ Al principio, *Noches de amor efímero* se publicó en 1990 como una trilogía, formada por *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*, recibiendo el Premio a la mejor autoría de la VI Muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid en 1994. Después añadiría tres obras breves, con el mismo formato: *La noche que ilumina* (1999), *De la noche al alba* (1999) y *Los ojos de la noche* (2001).

carácter cerrado y el aislamiento del ser humano, ciudadano de la sociedad moderna. Asimismo, refleja la impersonalidad de esta sociedad, donde todo funciona complicada y rápidamente de una manera homogénea, ignorando la particularidad de cada persona. Un parque infantil de juegos, espacio de *Esta noche en el parque*, es un sitio muy popular y abierto durante el día, pero se vuelve particular y privado para los protagonistas durante la noche. Entre el parque infantil de *Esta noche en el parque* y uno normal, lleno de niños y atracciones coloridas, hay una gran diferencia. Según la acotación, se trata de un “*parque infantil de juego. Hay algunos columpios oxidados. Un pequeño tobogán. Un laberinto con tubos descoloridos*” (151). Los columpios oxidados están en perfecta sintonía con la situación anímica de la protagonista, en cuanto mujer de corazón puro cuyo honor se ha visto mancillado (Castro González 2011: 81).

Al anochecer, –la noche “as a time of soulsearching, vulnerability and heightened sexual arousal” (Lamartina-Lens 1990: 14)–, en este parque infantil de juegos, Yolanda, “*una chica de veintimuchos años, robusta y flexible. Viste vaqueros ajustados y botas de cuero negras*” (151), la protagonista de la obra, espera a Fernando con inquietud: “*Yolanda entra y busca a alguien con la mirada: silba, mira el reloj. Después de unos momentos se introduce en el laberinto y juega con las barras. [...] Aunque juega, aparentemente despreocupada, no deja de mirar hacia la entrada. De pronto, corre y se esconde debajo del aparato*” (151). Poco después aparece Fernando, “*un hombre algo mayor que ella y de aspecto intachable*” (151).

Tras el primer encuentro amoroso, Fernando le prometió que la llamaría al día siguiente, pero no lo ha hecho ni ha contestado a las llamadas de Yolanda. Ella quiere que

Fernando le explique por qué no se ha puesto en contacto con ella después de la noche que pasaron juntos. Al final, ella logra ponerse en contacto con Fernando y así conseguir la segunda cita, aunque él no quiere ir más allá de aquella noche efímera. En el primer encuentro, Yolanda creyó que sus palabras románticas y sensuales eran reales; en cambio, para él todo aquello era meramente una noche de pasión.

En esta segunda cita, Yolanda intenta dominar la situación, amenazando a Fernando con una navaja. Cuando este entra, ella se esconde y le pone el arma contra la espalda, diciendo: “Deme todo lo que lleve encima o le rajo, amigo” (151). Yolanda ríe; Fernando, en cambio, se pone tenso al ver el cuchillo y no le ve la gracia a la broma. Ella pretende cobrar la noche pasada, esa noche en la que se conocieron e hicieron el amor, y tras la cual ella sintió el engaño de Fernando. Este, por su lado, no es capaz de comprender la verdad de la mujer, porque sigue viendo la situación desde su ceguera de hombre, al igual que Gonzalo en *Resguardo personal* (Serrano 1999a: 42). Con esta pieza breve, la autora pretende descubrir las incongruencias que existen entre el miedo a asumir compromisos perdurables y la necesidad humana de la estabilidad emocional, y apuntar la dificultad de mantener un sentido de igualdad en cualquier tipo de relación interpersonal (Lamartina-Lens 1990: 14).

YOLANDA – Todavía no me has dado lo mío.

FERNANDO – (*Harto.*) ¿Cuánto quieres?

YOLANDA – (*Rompiendo los billetes*) Tienes un puto cerebro de puta mierda. ¡Quiero lo mío!

FERNANDO – O sea, ¿Qué no eres una puta? Eres una loca.

YOLANDA – Sí, supermacho, soy una loca. ¿Cómo se paga a las locas?

FERNANDO – No lo sé. Quizá con un par de hostias.

YOLANDA – (*Aprieta la navaja.*) Inténtalo (153-154).

Fernando no entiende lo que ocurre ni escucha las palabras de Yolanda; no la toma en serio hasta que esta saca la navaja otra vez. Él piensa que es una prostituta o una loca y le ofrece su cartera. Ella, sin embargo, rompe los billetes, furiosa al ver que él no entiende nada de lo que ella quiere. Yolanda utiliza un léxico “masculino” para pedir metafóricamente una satisfacción más generalizada y, por supuesto, la igualdad (O’Connor 1994: 166). Lucha por su honor, por ser respetada y por conservar su amor propio, es decir, simplemente desea recuperar su propia identidad arrebatada. Para Fernando, en cambio, Yolanda era “un objeto de placer” (Zachman 2001: 46). Cuando ella intenta reivindicarse, él la llama “mujer brava”, “frígida”, y le grita: “¡Estás completamente loca!” (154).

En este momento, con la ayuda de la navaja, Yolanda se impone en la lucha de roles de poder. Yolanda no acepta el papel de mujer pasiva tradicional y de víctima de los engaños masculinos, sino que intenta representar otro papel más activo y controlador. Niega la imagen tradicional de mujer y quiere estar por encima del hombre, actuando como una mujer agresiva en vez de sumisa.

En cuanto Fernando le pregunta: “Ah, ya. ¿Quieres casarte conmigo?”, ella le replica: “No me casaría contigo ni aunque fueras Rockefeller. Hueles a macho blando y usado. Eres mentiroso y vulgar” (154). Yolanda ya no se ve sometida por el hombre, y la navaja que lleva consigo para defenderse es un símbolo de su conciencia. Virtudes Serrano (1999a: 42) observa que “conforme avanza la acción, palabras y gestos se van cargando de agresividad y violencia, hasta crear la atmósfera de tensión que conduce hábilmente al

inesperado desenlace que, como en las otras piezas del conjunto, obedece a la inversión de la situación inicial”.

Comienza el juego peligroso de Yolanda y Fernando. En tal juego de palabras y acciones, la navaja de Yolanda tiene un importante papel. Esta le ata las manos a Fernando y le hace sentarse en un columpio. Él se acerca a ella con palabras cariñosas, con intención de besarla y, mientras lo hacen, ella le pincha con la navaja. Fernando se revuelve y consigue arrancarle el arma:

FERNANDO – Ven, ahora te conozco mejor y lo sabré. Déjame abrazarte.

YOLANDA – No.

FERNANDO – Con la navaja. Dame un beso con la navaja en la mano.

(Yolanda se le acerca. Le pone la navaja en la tripa y le besa. La navaja se va aflojando.

De pronto, Yolanda grita y pincha a la vez. Fernando grita y se revuelca.)

YOLANDA – *(Con el labio ensangrentado.)* ¡Traidor! ¡Cabrón! ¡Hijo de puta!

(Fernando, herido, pelea cuerpo a cuerpo. La navaja cae, Fernando la agarra.

Ella le da un rodillazo. Él, en un grito, clava la navaja en pleno vientre de ella.

Asustado, agarra a Yolanda.)

FERNANDO – ¡Yolanda! ¡Yolanda! ¡Habla, coño! ¡Habla!

YOLANDA – *(Con la voz débil.)* Cobarde. Macho de mierda. ¿Para qué me ha servido la navaja...? Ayúdame... Ayúdame... Ayúdame... *(Se desvanece.)*

(Fernando, aturdido, le toma el pulso. Temblando mira hacia todos lados. Se

toca la herida. Coge a Yolanda en brazos. La sienta absurdamente en el

columpio y la balancea. Coge la navaja, se la guarda y sale corriendo.

Yolanda, muerta, se balancea en el columpio con la chaqueta de él.) (156-157).

Así pues, Yolanda muere y Fernando huye del parque. Sin duda, este desenlace es lo más destacable de la obra. La representación termina con un final cerrado –cosa

excepcional en el teatro de la dramaturga—, siendo Yolanda la única protagonista de las obras de Pedrero que no logra alcanzar su identidad y propia libertad. Virtudes Serrano (1999a: 43) apunta a este respecto: “el final, cerrado para las personajes, no es habitual dentro del conjunto de la obra de Paloma Pedrero, pues la autora, sin eludir la amargura de un primer fracaso o una difícil situación, suele dejar una puerta abierta a la esperanza, al menos para una de sus criaturas”.

Lo que se subraya en *Esta noche en el parque* es que, a lo largo de la historia, los hombres han actuado como machos fuertes y arbitrarios, mientras que las mujeres vivían sin expresar ninguna insatisfacción, seres callados y débiles. Pedrero insiste en que las mujeres tienen que darse cuenta de la realidad de la sociedad que las rodea y superar esta dificultad alzando su propia voz. Al fin y al cabo, a pesar de su resistencia hacia el orden social de la sociedad machista, Yolanda sigue ostentando el papel de víctima por la violencia machista. La mujer es víctima de esta violencia en dos sentidos: por un lado, en la parte sentimental y, por otro, en la corporal, que le causa la muerte (Weege 2000: 108). *Esta noche en el parque* revela una desilusión profunda de las mujeres. Yolanda, la protagonista es el primer personaje de Pedrero que experimenta el fracaso y muere sin haber avanzado hacia un futuro libre y luminoso.

2.6. *La noche dividida*¹⁹ (1987-1989)

¹⁹ Paloma Pedrero, *La noche dividida* en *Juegos de noches*, pp. 159-174. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

La acción se inicia en un ático en Madrid, un martes del mes de septiembre: “Terraza de un piso ático de Madrid. Se ven las ventanitas de algunos edificios más altos, antenas de televisión, ropa tendida, etc. La terraza está llena de plantas. En el centro, una mesa con sillas de tijera y un árbol pruno con grandes hojas rojas. Una hamaca. Apoyado contra la pared un espejo. Mes de septiembre. Anochecer” (161). Es la casa de Sabina – “una hermosa mujer de unos veinticinco años. Su cuerpo es esbelto y proporcionado. Su piel, como una manzana verde y apretadita” (161)–, una joven actriz a la que vemos sentada en la terraza, esperando impacientemente la llamada de su novio, que ha regresado al país. Todos los martes, su novio, Jean Luc, la llama desde París y siempre promete volver a su lado. Pero hoy Sabina tiene la intención de decirle adiós y pedirle que le devuelva las llaves de su piso. De esta forma, por fin va a ser libre.

Por desgracia, esta noche no suena el teléfono. Sabina está cantando con una voz ondulante, ebria y triste, y lee un guión con una copa de champán en la mano. Su inquietud le hace creer que suena el teléfono. Sin embargo, en vez del teléfono, suena el timbre de la calle, y al otro lado de la puerta aparece Adolfo Guzmán, un vendedor de biblias, “*un muchacho de aspecto torpe y simpático. Pelo grasiento peinado hacia atrás. Lleva una corbata pasada de moda y una raída chaquetilla de verano. Usa gafas. En la mano sostiene una pesada cartera*” (162). Aunque el objetivo de Adolfo es vender libros, su incompetencia en el negocio le ha llevado a una productividad nula ese día. Sabina, ajena a su angustia, no hace más que hablar de sí misma y ofrecerle una copa de champán. Quiere que él sea testigo de la inseguridad que le produce enfrentarse a la tan temida y deseada llamada de teléfono. El teléfono no es un objeto más del decorado, sino un signo escénico

de la tensión que soporta la protagonista, simbolizando a la vez su esperanza y su frustración (Serrano 1999a: 45):

SABINA – ¿No bebes? Yo normalmente tampoco pero... Hay que beber de vez en cuando para ver las cosas de otra manera, de una forma más real, ¿comprendes? Porque... ¿quién soy yo verdaderamente? ¿O quién eres tú verdaderamente? ¿Quién eres tú?

ADOLFO – Agente de ventas de La Luz S. A. Única empresa española dedicada exclusivamente...

SABINA – No. ¿Quién soy yo? ¿Yo normal o yo borracha? El alcohol da lucidez, activa las neuronas vagas. Y nos conduce al extremo de nuestras auténticas necesidades. Los solitarios beben para poder hablarse en el espejo. Los tímidos para mirar. Y los cobardes para... para actuar. ¡Eso es! Por eso bebo yo. ¡Champán para acabar una historia! (*Bebe.*) Es bueno, ¿quieres una copa?

ADOLFO – No, de verdad. No bebo... en horas de trabajo. Solo quería robarle cinco minutos de su tiempo para...

SABINA – ¿Robarme cinco minutos? No hace falta que me los robes, te los regalo. Te regalo cinco minutos y una copa de champán. Voy por ella (164).

Sabina invita a Adolfo una copa de champán, pero él no acepta el ofrecimiento, porque si no puede vender ni una biblia esta tarde, se hallará en dificultades, es decir, se arriesga a ser despedido de su trabajo. Sabina, que no quiere quedarse sola, le promete comprar una biblia: “No te vayas. Si te quedas te la compro” (168).

SABINA – Te compro esta con la tapa negra. A juego con mi corazón. (*Se ríe.*) ¿Cuánto cuesta?

ADOLFO – No, de verdad. Mañana te arrepentirías. No estás en condiciones...

SABINA – Ni tú tampoco de decir que no. No seas bobo. Tú salvas tu empleo y yo mi miedo (168).

Al final, Adolfo decide quedarse con ella. El alcohol que ha bebido Sabina consigue calmarla, dando pie a un juego metateatral con Adolfo, mediante el que trata de vencer el miedo que le inspira la soledad y encontrar el valor para terminar con su relación a distancia. Lo que ambos han bebido les sirve para descubrir los fantasmas reprimidos que tienen en su interior: así, Sabina va a dejar por fin a su novio, mientras que Adolfo decide abandonar la empresa para la que trabaja y donde su futuro profesional está a punto de acabarse. Con su desinhibición, se liberan los sentimientos interiores que siempre han reprimido.

Al mirar el teléfono mudo, Sabina, que espera la llamada de su novio, se pone histérica y le dice a Adolfo con respecto a su relación: “Soy yo quien le va a abandonar. Tiene que dejarme hacerlo. ¿Sabes una cosa? Con él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quieto, me besa y me entrego. Y eso no puede ser, ¿verdad? ¿Y sabes por qué no puede ser? Porque a la larga se siente miedo. Te sientes indefensa, frágil... Y cuando tienes miedo mucho tiempo te pones triste, y a los hombres no les gustan las mujeres tristes. ¿A ti te gustan las mujeres? [...] ¿Las mujeres tristes?” (170). A la respuesta de Adolfo, quien declara que “solo me gusta una mujer triste cuando la puedo hacer feliz” (170), Sabina condena el comportamiento inconsistente de los hombres, diciendo: “¿Ves? Eso es egoísta. A mí me gusta Jean siempre. Me gusta observarlo de lejos cuando está triste. Me gusta cuando llora. Cuando Jean llora chupo sus lágrimas y me saben a gloria, a vino bueno, a pan y quesillo...” (170). La relación entre Sabina y su novio Jean

Luc representa de nuevo el ejemplo tradicional de la relación hombre activo-mujer pasiva. Los hombres ordenan y deciden todo, mientras que las mujeres obedecen y tienen que permanecer en silencio. Jean Luc insiste en sus acciones irresponsables, con falsas promesas, y Sabina está harta de oír estas promesas y aguardar continuamente: “Jean Luc me promete todos los martes que vendrá la semana siguiente y nunca llega. Pero hoy le voy a decir que se acabó. (*Se ríe con tristeza.*) Y encima me pide fidelidad, fidelidad... (*Seria*) Y yo soy fiel porque...le amo” (166).

En cambio, en su relación con Adolfo, Sabina toma la iniciativa a través de la acción simultánea de comprar la biblia y el tiempo de Adolfo. En el trato con este, Sabina gana en superioridad y adopta una actitud más activa; así pues, es una “esperanza de un nuevo tipo de relación que deshaga la dicotomía tradicional: hombre activo/mujer pasiva” (Zatlin 2001a: 124). La escena en que Sabina compra su tiempo significa que la mujer se adapta a la ideología masculina por la operación económica. Christopher B. Weimer (1993: 97) indica también la relevancia de este intercambio: “this point is especially significant: not only does Sabina’s second «relationship» adhere just as closely as did her first to the masculine economies of exchange, she herself accepts and act upon this ideology in order to satisfy her needs”.

Además, el personaje Adolfo representa otro tipo de hombre de la sociedad contemporánea. Al contrario del tipo opresivo y machista de la tradición patriarcal, Adolfo es un hombre amable y favorable, producto del contexto moderno. A esta clase de hombre generoso, Sabina no tiene ningún reparo en expresarle sus necesidades: “Sabina: Acaríciame la espalda y dime cosas,” (172): “Sabina: ¿Me amas?; Adolfo: Me vuelves loco;

Sabina: Dímelo mucho. Hace tanto que no lo oigo...” (172), y Adolfo responde con cariño y afecto: “Eres preciosa” (172); “(*Adolfo la acaricia*) Adolfo: Cosas, cosas, cosas... (*Sabina se ríe*) Así, ríete, ríete. Tienes la espalda más divina que he tocado en mi vida” (172); “Déjame mirarte. (*La mira.*) Bella, bella, bella...” (172); “Te deseo. Te voy a comer... Te quiero, te quiero” (172); “Sí y tú tranquila te duermes en mis brazos. Chiquitita, chiquitita... Duérmete mi niña, duérmete mi amor, duérmete la prenda de mi corazón...” (173). Paloma Pedrero crea un hombre simpático y cariñoso en el personaje de Adolfo y revela la necesidad de cambios de conciencia para la posibilidad de un amor recíproco entre hombres y mujeres en la sociedad actual.

Sabina y Adolfo oyen maullidos de gatos y sienten envidia de la libertad de los felinos. Sabina enumera las características de los gatos: no están sujetos unos a los otros, viven libres por propia voluntad y, sin embargo, cuidan a los débiles con cariño cuando sienten dolor. En contraste con estos rasgos altruistas, los seres humanos son egoístas en sus relaciones con los otros.

(Se oyen aullidos de gatos. Adolfo enciende la luz y se apoya en la barandilla de la terraza.)

ADOLFO – Qué bonito se ve todo desde aquí. Ven, mira los tejados llenos de gatos. Salen cuando anochece y se buscan...

SABINA – (*Pasándole la mano por encima del hombro.*) Los gatos no tienen pareja. Se enrollan cuando tienen ganas y no se mienten.

ADOLFO – Y cuando están heridos se lamen con sus lenguas rosas y pequeñas.

SABINA – Van a lo suyo. Se parecen a nosotros, pero no se engañan. Ninguno conoce a ninguno (170-171).

Acto seguido, los dos llenan sus copas y beben, tras lo cual Sabina pone música y bailan. Así empiezan a jugar, como si fueran los gatos del tejado, y se definen a ellos mismos. Sus juegos escénicos son tan interesantes como divertidos.

SABINA – Ahora soy tu gata. (*Adolfo comienza a dar vuelta alrededor de ella. Se van animando y bailan desenfrenadamente. Es un baile de guerra lleno de erotismo. Sabina, sin dejar de bailar, se llena la copa.*) Bebe. Quiero que te emborraches como yo.

ADOLFO – (*Bebiendo.*) ¡Perdamos la cabeza!

SABINA – ¡Perdamos la conciencia! Miau..., miau..., miau...

ADOLFO – Miau..., miau..., miau... (*Se ríen.*)

SABINA – (*A gatas.*) Agárrame. Cógeme...

ADOLFO – (*La persigue a gatas por el suelo.*) No corras... Te huelo. Te deseo...

SABINA – (*Escapándose.*) Ven, gatito... Vamos... (*Ronronea.*)

ADOLFO – (*La agarra.*) Me estás poniendo a cien. Te voy a comer... (*La besa. Comienza a desabrocharle la camisa. Sabina se echa a llorar.*) ¿Qué te pasa?
¿Por qué lloras? (171).

Los dos personajes sufren frustración y soledad, y ansían un camino que los lleve a la libertad. El juego de Sabina y Adolfo los ayuda a curarse los dolores interiores, evadiéndolos de la realidad. Pero, de repente, Sabina siente remordimientos de conciencia y dice: “No puedo. Él..., él esto no me lo perdonaría...” (172), a lo cual Adolfo responde: “¿No le ibas a dejar? [...] ¿Entonces? Vale más un hecho que mil palabras” (172). Tras la respuesta de él, Sabina le pide que traiga otra botella de la nevera: “Tenemos que perder la cabeza del todo” (172). Aquí el recurso del alcohol se utiliza para proyectarlos hacia un mundo de ensueño a través del juego.

Virtudes Serrano (1999a: 43) afirma que el título es “significativo en esta obrita, la noche está escindida para Sabina entre la esperanza y la desesperación; para Adolfo, entre la mediocridad y la ilusión; y en el argumento, por la ausencia y la presencia del personaje exterior. En el desenlace, el destino vuelve a invertir la situación de los más débiles”. Por su parte, Carolyn J. Harris (1994a: 178) declara que la pieza “ilumina la necesidad de buscar la comunicación auténtica en las relaciones y cambiar los roles tradicionales que disfrazan la identidad personal”. Para Sabina, el ático es un espacio opresivo y asfixiante en el que se concentran la incomunicación, la soledad y el desencanto. Pero esa noche es diferente por la repentina llegada de Adolfo. Su presencia da a la protagonista una posibilidad de diálogo, y así se libra de la incomunicación y el aislamiento.

A través de su juego, Sabina y Adolfo olvidan un rato sus problemas. El planteamiento metateatral sirve, por otro lado, como método para distorsionar la perspectiva. Los dos bailan y beben para no ser conscientes de la realidad. A causa del alcohol, se sumen en un profundo sueño. Se duermen en la hamaca y no oyen el timbre de la puerta, cuando Jean Luc se presenta en escena. Observa a Sabina, que está tumbada abrazando en el pecho de Adolfo en la hamaca de la terraza, deja las llaves en la mesa y se va. La llave actúa como símbolo de la autodeterminación de Sabina. Sin embargo, dado que la acción de dejar las llaves le corresponde a Jean Luc, también él es quien pone fin a la pareja. Aun cuando Sabina, que nunca tuvo poder de decisión en la relación con su novio, decide acabarla por sí misma, no puede llevar a efecto esta su primera decisión propia y llevar su rol subjetivo hasta el final.

Lo importante, no obstante, es que Sabina se disponía a afrontar la ruptura voluntariamente, con lo que podemos imaginar que va a vivir su vida y superar las dificultades con su propio esfuerzo. Por otra parte, ha tenido la experiencia de conocer a Adolfo, “un hombre diferente con quien puede establecerse una relación de pareja en igualdad y fundamentada en el respeto mutuo” (Weege 2000: 109); lo que le da esperanzas de cara al futuro. En cuanto a Adolfo, dice antes de quedarse dormido en la hamaca: “Ha pasado un avión muy alto. Yo nunca he montado en avión pero debe ser parecido a esto. Oye... (*Sabina no contesta. Su respiración es profunda.*) Mañana cogeré un avión y me iré al Lago Ness, haré un reportaje sobre el monstruo y lo venderé muy caro, carísimo. Dejaré de vender biblias para siempre... (*Con voz débil.*) Nunca me dirán que no... Nunca más me dirán que no” (174); cosa que hace pensar que él también buscará otro camino más prometedor en su vida y recobrará la energía y el optimismo. Aunque parece que entre ellos no existe posibilidad alguna de relación continuada en el futuro, es evidente que Sabina y Adolfo han conseguido, cada uno por su lado, encontrar los objetivos para una vida más abundante y valiosa.

2.7. *Solos esta noche*²⁰ (1987-1989)

Solos esta noche es la tercera pieza breve del grupo *Noches de amor efímero*. Esta obra posee también solo dos protagonistas y su trama –sencilla como la de *La noche*

²⁰ Paloma Pedrero, *Solos esta noche* en *Juegos de noches*, pp. 175-187. En adelante, citamos por esta edición con solo el número de página.

dividida— se desarrolla en un espacio reducido: una estación de metro de Madrid, en el momento en que ya ha pasado el último tren. Al igual que en otras obras, el espacio teatral representa un espacio urbano de vida cotidiana. Dicha faceta también podemos encontrarla en el nombre del protagonista, Jose²¹.

La protagonista, Carmen, una funcionaria del Estado, “*Una mujer de treinta y bastantes años. Va vestida de forma elegante, pero muy convencional. Pelo de peluquería y uñas largas muy pintadas*” (177), llega a la estación para coger el último tren. Mientras espera su llegada con cierta inquietud, aparece Jose, un joven obrero en paro, “*un joven moreno de piel y musculoso*” (177).

Cuando el joven comienza a acercarse a Carmen, ella se asusta, agarra con fuerza su bolso y se dirige hacia la salida:

CARMEN – (*Muy asustada. Hablando muy deprisa.*) No tengo nada. Me he metido en el metro porque me he quedado sin dinero. Ni un duro, te lo juro... Toma. (*Le da el bolso.*) Puedes quedarte con él. El reloj es caro. Toma, puedes venderlo... Los anillos... ¡No puedo sacármelos! Por favor, los dedos no. No me cortes los dedos.

JOSE – (*Interrumpiéndola perplejo.*) Pero, ¿qué dices? ¿Qué te pasa? ¿Te he pedido yo algo?

CARMEN – ¿Qué quieres? ¿Qué quieres de mí?

JOSE – Joder, qué miedo llevas encima, ¿no? ¿Tengo tan mala pinta?

CARMEN – No, no, es qué... es muy tarde. No estoy acostumbrada a estar sola a estas horas... No cojo nunca el metro y...

²¹ En la introducción a *Noches de amor efímero*, dice Virtudes Serrano (1991: 21) que la acentuación llana que la autora da al nombre de su personaje es un rasgo del lenguaje coloquial de registros urbanos, familiares y jergales.

JOSE – Ya. A estas horas estás en tu casa viendo la televisión. Toma tus cosas y relájate.

(*Carmen asiente.*) Tranqui, ¿eh? Tranqui... (177).

Al llamarla, Carmen teme que la atraque o la viole; no hay nadie más en esta estación y le inquieta el aspecto de Jose, pero él solo quiere saber si lleva mucho esperando. En la estación de metro, a última hora de la noche, Carmen siente pánico al quedarse sola con alguien que no lleva ni traje ni corbata ni maletín de ejecutivo. Se trata del miedo a lo desconocido. El último tren no llega nunca y, por ello, Carmen decide salir y coger un taxi para ir a casa. Desafortunadamente, las puertas de la calle ya están cerradas y Carmen regresa corriendo con aspecto nervioso. Jose, entonces, propone atravesar el túnel, ir hasta la siguiente estación, para escapar del encierro. Sin embargo, como Carmen no se atreve a hacerlo por miedo a las ratas, Jose promete volver en caso de no encontrar a nadie, para no dejarla sola. Le ofrece a Carmen una botella de licor y tabaco para que alivie sus nervios mientras espera a que él regrese del túnel:

CARMEN – No tardes. (*En el momento en que Jose salta se apagan las luces del andén.*) ¡Han apagado la luz! ¡Oigan! ¿Hay alguien? ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Estamos aquí! ¡Estamos aquí!

JOSE – (*Que ha vuelto a subir.*) No te esfuerces, estas luces funcionan automáticamente. Ven, siéntate en el banco y espérame, tengo que llegar rápidamente.

CARMEN – Jose, no te vayas. No me dejes aquí sola.

JOSE – Pero...

CARMEN – Dame la mano, por favor. Tengo miedo. Quédate aquí conmigo.

JOSE – Pero aquí no va a venir nadie hasta mañana.

CARMEN – No, no me sueltes por favor (185).

Poco antes de salir Jose, se apagan las luces del andén y Carmen no deja que salga. Jose abraza a Carmen, que está muy asustada. Por fin, debido al miedo que ella siente a la oscuridad, los dos se quedan solos en la estación. Al igual del parque infantil de juegos en *Esta noche en el parque*, la estación del metro, normalmente llena de gente, se convierte un espacio privado e íntimo durante la noche.

Cuando Carmen vuelve a calmarse, se admira de la valentía de Jose: “Jose: Pero deja de temblar. Si no te va a pasar nada. ¿No ves que estoy yo aquí?, a lo cual ella responde: “Eres..., eres muy valiente” (185); se pasa, así, a una situación íntima, que culmina al final de la obra, cuando se deciden a apagar la linterna, que era la única luz. De esta manera, se anima al espectador a vivir sin corsés, a dejar de temer a lo que no conocemos.

Como ser marginado de la sociedad industrial, Jose sufre muchas dificultades; así, declara: “Por cosas peores he pasado yo. Qué digo peores, si esto es como quedarse encerrado en un castillo con una princesa” (185-186). Los espectadores son capaces de darse cuenta de que los dos personajes son “productos tristes de una sociedad de consumo que se arraiga cada vez más en el materialismo en detrimento del espíritu humano” (Lamartina-Lens 1995: 300). Ahora bien, en vez de sentir desprecio o insatisfacción hacia el mundo materialista, Jose es un hombre de corazón afectuoso y conserva la esperanza de que en el futuro las cosas irán mejor para todos:

JOSE – Eso digo yo. Yo sé que el futuro no está en el puto dinero. Aunque todo el mundo diga lo contrario, yo sé que el futuro no está en el dinero.

CARMEN – ¿Tú sabes dónde está?

JOSE – Mira, Carmen, aunque suene raro... Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera.

CARMEN – (*Hablando muy deprisa.*) Estoy de acuerdo contigo, Jose, totalmente de acuerdo. El dinero hace a los hombres cobardes, obsesivos, aburridos, gordos, gordos..., gordos. ¡Ay, Dios mío, ya no sé lo que digo!

JOSE – (*Riéndose.*) ¿Es gordo tu marido?

CARMEN – Chist, calla. Es..., es que me pones nerviosa (186).

Acerca de esta escena, Weimer (1993: 100) apunta que “Carmen and Jose choose instead to privilege love, a perspective focusing on giving and sharing rather than on remuneration”. El diálogo entre ambos refleja el pensamiento y la esperanza que la dramaturga deposita en el futuro. El amor, en sus múltiples facetas, es un tema central de la obra de Pedrero. Como dice Jennifer Zachman (2001: 48-49): “quizás al representar los intentos fracasados del amor que se basan solo en el placer y el poder, las autoras intentan sugerir (como lo hizo Pedrero a través de Jose) que el amor verdadero es ese en el que hay igualdad, donde cada uno es consciente de su propia identidad y no está obligado a actuar bajo las nociones tradicionales de género”.

La situación de los personajes de Carmen y Jose es totalmente opuesta. Por un lado, está el aspecto de ella, vestida como corresponde a una jefa de sección del departamento de documentación bibliográfica del Ministerio de Cultura; y por otro, el de Jose, de piel morena, cuerpo musculoso y tatuajes, ropa gastada y provisto de un macuto y un bocadillo. Sin olvidar la posición social de Carmen, funcionaria de Estado, frente a la de obrero en paro de Jose. En este mismo sentido, Virtudes Serrano atiende al contraste luz-oscuridad y a su valor especial: “mientras hay luz en la estación, Carmen siente miedo y se siente sola. La oscuridad provoca el acercamiento hacia Jose y la decisión de actuar de acuerdo con el

impulso que en ella se está generando. La luz, proyectada desde la linterna hacia la mariposa, realza teatralmente el significado de ésta, que se convierte a su vez (como en la obra lorquiana) en el símbolo de esa ilusión *efímera* que vive Carmen en el cuento de hadas de Jose” (Serrano 1999a: 46).

Apoyada en los brazos fuertes de Jose, Carmen se siente cómoda y le pide que apague la linterna. A la pregunta de él “¿Ya no tienes miedo?”, ella responde: “¿Miedo, con esta muralla...? Apaga la linterna” (187). A pesar de las diferencias de género y las diferentes clases sociales, Carmen y Jose alcanzan la armonía en una comunicación mutua. La dramaturga presenta un nuevo tipo de hombre, es decir, “un hombre compasivo y generoso” (Zachman 2001: 47), a la manera de Adolfo en *La noche dividida*. Sin embargo, a diferencia de Adolfo, más débil y pusilánime, Jose es una excepción en la producción dramática de Pedrero, al revelarse como “un hombre desinteresado y generoso que combina su fuerza masculina con una ternura protectora”, en palabras de Carolyn J. Harris (1994a: 179).

La protagonista, Carmen, deja a un lado todos los prejuicios esa noche, y con la ayuda de Jose, se origina un cambio en su interior. Ella ha vencido multitudes de miedos, prejuicios y estigmas hacia los desconocidos. El encuentro amoroso que se produce entre ellos es fruto del miedo de Carmen, que empieza la obra creyendo que va a ser atacada.

2.8. *Una estrella*²² (1990)

La protagonista, una joven escritora llamada Estrella Torres, “*una mujer de treinta y pocos años, esbelta y con una hermosa melena de tonos rojos. Su forma de moverse y vestirse elegante pero nada convencional*” (241), visita un bar de barrio. El interior del bar se cifra en “*la barra con algún taburete, un par de mesas con sus respectivas sillas, una máquina tragaperras y un viejo aparato de discos de los que funcionan con monedas*” (241) y una sala contigua en la que se congregan jugadores de póquer.

Estrella observa el ambiente del bar con curiosidad mientras se toma un café y de vez en cuando escribe algo en su cuaderno. El camarero escudriña sus movimientos con cierta desconfianza y, al cabo de un rato, le pide que abandone el local, pues a partir de las doce, ya solo admiten a socios. En realidad, sospecha que se trate de una policía o una periodista, dado que no para de observar el bar y hacer anotaciones en su cuaderno. Estrella le dice que ha venido con el objeto de buscar argumentos y personajes para su próxima novela e intenta convencerlo para que la deje quedarse más tiempo en el bar: “Escúcheme, no voy a complicar la vida a nadie. Verá, soy escritora. Estoy preparando mi última novela... se desarrolla en un sitio parecido a este. Necesito conocerlo, saber cómo es el lugar donde van a vivir mis personajes, ¿me comprende? [...] No será mucho tiempo: ver salir a algunos, observarlos...” (242).

Mientras el camarero y Estrella discuten, aparece Juan Domínguez, “*un hombre de unos sesenta y cinco años. Pequeño de estatura, delgado y de ojos claros y chispeantes. Su*

²² Paloma Pedrero, *Una estrella*, en *Juegos de noches*, pp. 235-274. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

aspecto es de vividor solitario y descuidado” (243). Al mirar a Estrella, Juan la reconoce por su pelo rojo, aunque ella casi no se acuerda de él. La informa de que era íntimo amigo de su padre, Torres. Estrella, aun así, no solo no guarda memoria de él, sino que tampoco la conserva apenas de su padre. Con la aparición inesperada de un amigo de este, ella se siente removida. Se queda petrificada durante algún tiempo y reacciona con violencia. Estrella no ha recibido amor ni afecto de su padre, por lo que replica, con poca ironía: “Lo siento, no me acuerdo ni de él [su padre] ni de usted” (244); “Yo le he dicho que no le recuerdo. Sencillamente, él no está en mi vida” (244); “No quiero conversación, ¿me ha entendido?” (244). A la reacción atravesada de ella, Juan le responde: “Es usted una ingrata. Una niña que no quiere crecer. Una niña infeliz” (245); y como sigue intentando hablar con ella, Estrella se muestra más nerviosa: “¡No me toque! No me gusta que me toquen los borrachos” (245); “Le estoy pidiendo que me deje en paz” (245); “(Nerviosa.) O deja de molestarme o hago que lo echen del bar” (245); “(Casi gritando.) ¡Déjeme en paz!” (245).

Pero cuando el camarero reacciona maleducadamente y trata con descortesía al viejo Juan, agarrándolo bruscamente y arrastrándolo hacia la puerta, Estrella interrumpe la escena horrorizada, gritando: “¡Suéltele ahora mismo! ¡Le está haciendo daño! [...] ¿Quién le da a usted derecho a tratar así a la gente?” (246), y refiriéndose al camarero como “un buitre buscando carroña” (246). Este no siente ninguna simpatía por los borrachos, especialmente por los viejos abandonados por sus familias, como Juan Domínguez. La intervención de Estrella consigue, no obstante, calmarlo. En este momento, Ramón, “*un hombre de unos cuarenta años. Está descamisado y tiene el rostro rojo y desencajado*” (247), aparece en el bar, se acerca a Juan y, hablando en tono bajo y precipitado, le exige

que le preste el dinero para jugar el póquer. El viejo le da algunos billetes. Mientras tanto, la condición miserable del viejo borracho hace que Estrella se acuerde de su padre. El comportamiento irrespetuoso de Ramón y el camarero hacia Juan Domínguez logra ablandarla.

Juan se acerca a ella con cuidado para decirle gracias y ella le invita una copa de whisky. El viejo le cuenta lo que el padre de Estrella siempre le decía: “Me decía: «Domínguez, tengo tres hijos oscuros y una Estrella pequeñita pero brillante»” (248). Sin embargo, Estrella sigue mostrándose agresiva y negativa respecto a su padre:

JUAN – Escucha, mocosa, hay mentiras que son amables y verdades que son de muy mala educación. Veo que Torres no supo educarte. Te tenía que haber dado algún cachete más.

ESTRELLA – Torres, como tú dices, nunca me tocó. Ni para pegarme, ni para acariciarme, ni para ponerme los guantes en invierno. Torres solo sabía tocar las cartas, los billetes y las copas. Tu amigo Torres era un auténtico desastre.

JUAN – Eso no se debe decir de un padre.

ESTRELLA – ¿Es una verdad mal educada?

JUAN – (*Dolido.*) Eso no se debe decir de un muerto (249).

Como dice Estrella: “Nunca estuve con mi padre. No recuerdo apenas nada de él. Regresaba a casa cuando yo dormía y se iba cuando yo dormía...” (253). Creció, pues, sin sentir el afecto paterno ni su existencia. Fruto de tal experiencia, siente recelo, casi repugnancia, hacia todos los hombres. En resumen, la dramaturga nos presenta otra vez a una mujer dañada por una ruptura amorosa, como Ana en *Besos de lobo*:

JUAN – ... Y la chica... que la chica encontrara un hombre bueno. Un hombre que no se pareciera a él.

ESTRELLA – Mira, en eso estábamos de acuerdo. Me he pasado la vida buscando a un hombre que no se pareciera a él en nada.

JUAN – ¿Y lo has encontrado?

ESTRELLA – (*Después de una pausa.*) No. Todos los hombres que han pasado por mi vida se parecían a él.

JUAN – (*Bebe.*) Torres era muy bueno. Era... (*Se le cae el vaso al ir a dejarlo.*)

ESTRELLA – (*Reacciona con furia*) Era un fantasma, un cobarde, un mal marido. Un degenerado que fabricaba hijos con espermatozoides borrachos... (250).

Juan se indigna ante las palabras de Estrella e intenta hacerle entender lo difícil que es ser padre:

JUAN – ¡Eso no es cierto!

ESTRELLA – Y tú eres como él.

JUAN – A mí puedes insultarme. Pero que insultes a Torres no te lo permito. ¡Era mi mejor amigo!

ESTRELLA – ¡Y mi puto padre!

JUAN – (*Muy afectado.*) Eres una hija ingrata y resentida. No tienes derecho a hablar así de un pobre hombre... (*Tose.*) enfermo. De alguien que... que... (*No se acuerda.*) ... que vivió una guerra y le destrozaron la cabeza. (*Se toca la cabeza.*) Ignorantes... Nos echaron ignorantes a la calle. Ni un dolor, ni miedo, ni un poco de hambre... Vosotros no sabéis lo que es sufrir. No sabes lo que es ser un hombre. Ser un hombre con la cabeza destrozada. (*Se calla en seco.*) Me voy. (*Se toca el pecho.*) Se me ha puesto un dolor aquí (250-251).

Dolido, Juan decide abandonar el bar. Según camina hacia la puerta de salida, Estrella le llama –“su voz sale de muy adentro, es como un grito de socorro que suena a orden” (251)– y le dice: “Cuando mi padre no quería oír las verdades... se iba. (*Pausa.*) Quédate”

(251). Así que los dos protagonistas, incapaces de entenderse uno al otro, se enfrentan otra vez:

ESTRELLA – ¿No entiendes porque estás bebido o porque te falta alcohol? Dime. ¡Qué hay que hacer para que los hombres como tú comprendáis algo...! ¡Qué hago hablando con un muerto!

JUAN – No te pongas así... Estás... estás herida.

ESTRELLA – No.

JUAN – Estás temblando... (*Se acerca hacia ella.*)

ESTRELLA – ¡No me toques!

JUAN – Tienes miedo... (252).

Estrella acosa a Juan a preguntas sobre su padre Rafael, mostrando una expresión entre censuradora y comprensiva y empleando un lenguaje duro y vulgar. Juan intenta darle a entender cómo era su amigo, respondiendo así: “un hombre bueno” (253); “un hombre generoso. No escatimaba una peseta a nadie” (252); “un gran jugador y un gran amigo” (253). Estrella quiere saber más de él y Juan trata de recordar alguna historia. Le cuenta entonces que ella ya estuvo en este bar, cuando no tenía más de ocho años, y su madre vino en busca de su padre. Su búsqueda fue, sin embargo, en balde, puesto que él, que era un jugador empedernido y estaba en medio de una partida, no quiso acompañarlas a casa. Al escuchar esto, Estrella se pone furiosa y empieza a dar golpes a la máquina tragaperras entre expresiones de rabia, diciendo: “¡Un gran hijo de puta, eso es lo que era! O sea, que no podía dejar a eso... indecentes perdiendo dinero y podía dejar a su mujer y a su hija volver a las tantas de la noche, a casa, solas. Su mujer desesperada y él... ¡Qué canalla!” (255).

Estrella, exaltada por la ira, de repente deja de golpear la máquina y empieza a echar monedas como una loca; incluso lo obliga a Juan a darle todo su dinero. Al final, afortunadamente, tras echar la última moneda de Juan, comienza a sonar la musiquilla del premio y a caer dinero precipitadamente. Estrella lo coge y le da la mitad a Juan. Este se pone alegre y dice: “(*Sonriendo satisfecho*) Es como estar con Torres... otra vez” (257). Con su comportamiento, y a pesar de la negación de sí misma, Estrella cae en la cuenta de que, en verdad, se parece mucho a su padre, como dice Juan –“Pues llevando la sangre que llevas serías una gran jugadora”–, y ella hace que se sienta más próxima a su progenitor. De buen humor, Juan se acerca al aparato de discos, hace sonar una canción de bolero y empieza a cantar y bailar, agarrado a la botella como si fuera su novia.

Tras el triunfo que han alcanzado juntos, nace la simpatía entre ambos. A medida que avanza la acción, el trato se hace cada vez más cordial. Estrella y Juan se cuentan sus vidas. Ella es una escritora famosa, una triunfadora en su profesión, pero ha sufrido un fracaso personal: se ha separado de un hombre y vive sola con su hijo. Confiesa: “No nos entendíamos. (*Pausa.*) En realidad fui yo. Nunca... nunca he sabido qué hacer con un señor en casa” (257); “(*Sonríe ante su incompreensión.*) No, no me has entendido. De que no amo me doy cuenta después, cuando ya no puedo hacer nada por remediarlo. (*Pausa.*) Entonces también descubro que ellos tampoco me querían a mí” (258); “Tú qué sabes... qué sabes cómo soy yo. Yo no soy dulce... ni quiero serlo” (258). La protagonista, insuficientemente amada por su padre, creció como una mujer que no puede dar ni recibir amor en sus relaciones con los hombres. El desamor y la ausencia de la figura paterna le han dejado, en definitiva, una herida grave, como el comentario de Charles Scull: “The daughter of an

absent father typically feels a terror of abandonment, an inability to trust that a man will remain a loving presence in her life” (Podol 1996: 13)²³

Tras la confesión de Estrella, Juan habla sobre su familia y su mujer, muerta hace nueve años: “Tenía un enfermedad llamada Juan Domínguez. Es una especie de virus que va a matando poco a poco. La última fase es la de odio, y el odio... conduce a la muerte. Fue una muerte lenta. Duró treinta años... Tuvimos dos hijos que se avergüenzan de mí y no vienen nunca a verme. Están enfermos... Ella... Ella les transmitió la enfermedad Juan Domínguez. [...] Tuvimos dos hijos que se avergüenzan de mí y no vienen nunca a verme. Están enfermos... Ella... Ella les transmitió la enfermedad Juan Domínguez” (260). A través de su narración, se da a entender que Juan era para sus hijos lo mismo que el padre de Estrella era para esta. La esposa de Juan también era víctima de la sociedad machista, mientras que el viejo era un “hombre marginado, detestado, olvidado por su propia familia” (Pedrero 1999a: 37). Juan ha dejado traslucir su sentimiento de tristeza y de culpabilidad en sus palabras. Así, él y Estrella, confundidos y emocionados, serán padre e hija una vez más y, por fin, comenzarán a entender algo el uno del otro. El encuentro inesperado de esa noche hace que los personajes recorran un sórdido camino de enfrentamientos, reproches, mentiras y dolor.

En este punto, Ramón vuelve a entrar y pedirle dinero a Juan. Este le presenta a Estrella como si fuera su hija, que ha venido a buscarlo. A ella, sin embargo, no le hace

²³ Citado por Peter. L. Podol (1996: 14). Charles Scull. *Fathers, Sons and Daughters*. Ed. Charles Scull. Los Angeles: Jeremy Tarcher Inc, 1992. p. 99. En cuanto a la análisis de las obras de teatro que se tratan de la relación entre padre e hija de Antonio Buero Vallejo, María Manuela Reina y Paloma Pedrero, véase el artículo de Podol, cuyo título de “The Father-Daughter Relationship in Recent Spanish Play: A Manifestation of Feminism”.

gracia ni la actitud de Ramón ni la mentira de Juan, y se dispone a marcharse. Este último, pese a todo, quiere presentarla a los otros y le ruega que se quede un poco más en el bar: “¿Qué te importa por una noche? Será un momento. ¿Has visto lo impresionado que se ha quedado Ramón? Si te conocieran volverían a respetarme. ¡Se darían cuenta de que no soy un desgraciado, de que yo también tengo una familia...!” (262). Pero Estrella reacciona de manera agresiva: “Creo que estás con el «delirium tremens»” (262); “No, no puedo entenderlo. Te miro, te escucho pero... no puedo saber quién eres. Veo esa máscara sucia, irreal y... ¡me duele tanto!” (262); “Los borrachos nunca dicen la verdad” (262).

A Estrella, que aún sufre al recordar a su padre, Juan le dice con cariño, como si se tratara de Rafael: “Lo que quiero decirte es que yo también he sabido amar. Y que todavía tengo un corazón, joder, y una boca y unas manos... Y que yo... (*Con verdad.*) Yo te quiero mucho” (263). Juan le confiesa que nunca supo expresar el amor que sentía por sus hijos y que, por eso, siente remordimientos. Ahora Juan y Estrella expresan con toda libertad lo que no se atrevieron a decir en su relación con los suyos.

Así, se lanzan a interpretar los papeles de padre e hija. Este juego metateatral se divide en cuatro momentos o aspectos: primero, los reproches y el perdón por lo sucedido entre ellos; segundo, juegos como el *corre que te pillo*, entre padre generoso e hija pequeña; tercero, un espectáculo de magia; y por último, la ternura y el cariño. A medida que van desarrollándose las etapas, envueltas en un clima de ensueño, ambos van alcanzando la reconciliación.

En la primera parte, los dos protagonistas se conceden el tiempo que nunca tuvieron para tratar de su relación. En él se revelan los hechos y sentimientos desgraciados del pasado:

JUAN – Arañazo, bocados, golpes sin piedad... Si supieras qué miedo me daba.

ESTRELLA – (*Furiosa.*) Y tú entonces, salías corriendo como un cobarde y te escondías en este lugar espantoso, mientras ella barría, lavaba, cosía y sufría... Nos criaba sola Esa fue mi casa. Una casa sin hombres. ¡Dios qué noches! ¡Cuántas noches me he pasado rezando para que llegaras pronto, para no oír los gritos! ¿Cómo se puede ser tan cruel e irresponsable?

JUAN – ¡Nunca te pegué! Nunca...

ESTRELLA – ¡Yo no he dicho eso! ¡Tú me torturaste de una manera más sutil! (263-264).

Juan hace partícipe a Estrella de los traumas que le causó su violento padre, y le enseña la enorme cicatriz que tiene en la cabeza, fruto de una herida que recibió durante la guerra, en la que participó obligado por su padre. Con una inesperada broma, sin embargo, Juan afloja la tensión del ambiente. Desde este instante, empieza la segunda parte de los juegos:

ESTRELLA – (*Gozando.*) Ay... qué cara... ¡Qué horror!

JUAN – ¿Ves cómo te gusta? Te ríes. Soy papá, el hombre más feo del mundo. Papá tonto. Papá oso. (*Comienza a hablar imitando la voz del oso Yogui.*) Oye, Bubu, vamos a raptar a esta niña traviesa y llevarla a la caseta del guardia... (*Imitando a Bubu:*) ¿Qué dices, Yogui? (*Imitando a Yogui:*) Que sí, que esta niña de pelo rojo me está hinchando las narices... Mírala, se está riendo de mí... Se está riendo de mí...

(Juan persigue a Estrella, que corre divertida para que no la pille. El camarero, que ha entrado, observa la escena perplejo. Juan y Estrella, de pronto, se dan cuenta de que está el Camarero y se quedan parados en seco.)

[...]

CAMARERO— ¿Ustedes me están tomando el pelo o qué? ¿No se pueden ir a la calle a hacer payasadas?

JUAN — *(Con voz de oso.)* Mira, niñita, qué perro más tonto se ha perdido en el parque.

[...]

JUAN — *(Siguiendo el juego.)* Oh, no es posible. Eres un chiguagua enano y te puedo aplastar con mi pataza. *(Hace el gruñido de un oso.)*

CAMARERO— Estás muy envalentonado tú delante de esta señora. No sé quién será pero...

JUAN — Díselo, señora.

(El camarero mira a Estrella, está le pega un sonoro ladrido. El camarero alucina. Juan y Estrella se colocan frente a él y le gruñen y le ladran cada vez más fuerza. El camarero hace un gesto de desprecio total y sale. Estrella aplaude. Lo celebran.) (265).

A través de este segundo juego, Juan y Estrella encarnan al padre afectuoso y a la hija traviesa, desconocidos en sus pasados miserables y desgraciados.

A continuación, en la tercera parte de los juegos, Juan hace un truco de magia, sirviéndose de una bolita roja que siempre lleva consigo para jugar con los niños de la calle, pero que nunca se atrevió a utilizar con sus propios hijos. Estrella tampoco sabe lo que es jugar con su padre, por lo que no se atreve a coger la mano de Juan. Este se da cuenta de que su mano no se ve limpia y se incorpora para ir al lavabo. En ese momento, el escenario vuelve a reflejar la ausencia grave del padre en la vida de Estrella: “No digas eso. No me das asco. Pero... es que no estoy acostumbrada. Él... tú... él nunca me tocó” (266).

Conforme avanza la obra, cada uno va a descubrir lo miserable de la situación del otro: Estrella encuentra en Juan la sombra de su padre y él, en ella, la de su hija. Al terminar el tercer juego y empezar el último, Juan ha conseguido poner paz en los desgraciados recuerdos de la infancia de Estrella:

ESTRELLA – (*Interrumpiéndole.*) Dámela. Dame la mano otra vez. (*Estrella coge la mano de Juan y le toca los dedos.*) Es suave. Es muy suave... Es buena y tiembla...

[...]

JUAN – ¿No quieres que te saque los pájaros? (*Estrella niega.*) Pues... un pañuelo blanco como una paloma.

[...]

JUAN – (*Más nervioso.*) ¿Un billete grande de miles de pesetas? (*Estrella niega con la cabeza.*) Entonces, ¿qué quiere la muchachita?

ESTRELLA – (*Mirándole a los ojos*) Quiero que me acaricies. Acaríciame.

(*Juan, después de un momento, comienza a acariciar el pelo de Estrella. Está emocionado. Estrella esconde la cabeza entre sus manos.*)

JUAN – Quiero decirte... Me gustaría que supieras...

ESTRELLA – Chist... No digas nada. Acaríciame.

(*Juan la sigue acariciando con mucha ternura.*)

ESTRELLA – Dime solo lo que sientes.

JUAN – Pues... no sé. No sé explicarlo.

ESTRELLA – ¿Te gusta?

JUAN – Sí, mucho. Me siento...

ESTRELLA – ¿Qué sientes, papá?

JUAN – Me siento... persona.

ESTRELLA – Eres... una persona importante. Eres bueno. Eres un hombre bueno...

JUAN – Soy un tarado mental, niña. Un tarado que se ha pasado la vida perdido en... un sitio muy pequeño. Sin poder moverse de ahí. Parado como todos los cobardes... Yo... yo quiero pedirte perdón.

ESTRELLA – (*Con una fuerza infinita.*) Si, te perdono. Te perdono.

JUAN – Me gusta oír eso. Es la primera vez que alguien me dice... te perdono.

ESTRELLA – Pobrecito... pobrecito... (*Le abraza y le acaricia como si fuera un niño.*)

Tan pequeño... tan solito... Pobrecito mío... Mi papá Rafael, Rafael, Rafaelito... (270).

El juego de roles en esta obra termina cuando Estrella pronuncia el nombre de su verdadero padre: Rafael Torres. La realización del último juego es la más importante de la obra. A través de su comportamiento, Estrella y Juan han obtenido el consuelo y el perdón. Estrella, por fin, ha comprendido mejor el mundo de su padre, que ya en su propia familia se sentía desterrado y había decidido refugiarse en el alcohol y el póquer, junto a otros en la misma situación, para tratar de olvidar el dolor causado en su vida fracasada y su propia derrota. La discusión entre los dos protagonistas se convierte en una emocionante lucha, y gracias al debate o juego de roles, finalmente Estrella gana en comprensión hacia el viejo y –a través de él– hacia su padre y, así, el odio profundo que sentía se diluye en un sentimiento de afecto y ternura (Floeck 1995b: 68).

Al principio Estrella dice que se encuentra en el bar para preparar su última novela, ambientada en un espacio adonde los hombres van a emborracharse y jugar; sin embargo, es de suponer que, en su fuero interno, acude por añoranza de su padre. En el lugar que solía ser el escenario principal de su odio, Estrella consigue reconciliarse con su padre y perdonarlo de todo corazón. En este sentido, Wilfried Floeck (1995b: 69) afirma que “la experiencia que Estrella ha obtenido esa noche puede ser la piedra fundamental para

superar el odio hacia el padre, que se extendía a los hombres en general, ayudándose así a mirar con nuevos ojos su medio ambiente masculino”. Las heridas internas parecen difíciles de curar, pero la comunicación llena de sinceridad contribuye a que comiencen a cicatrizar. La protagonista, gracias a la proyección inconsciente que hace sobre el personaje que le ha tocado interpretar, resuelve un grave conflicto con su padre. La recuperación del padre perdido en su mundo infantil es capaz de ayudarla a encontrar su propio yo.

En esta obra, la interpretación funciona como un medio decisivo para entenderse mutuamente. Esta actuación les sirve a los personajes para encontrar su identidad, su pasado, y con él tener la posibilidad de un futuro más feliz. A Estrella, al menos, le aporta confianza en sí misma y la lleva a dejar de sentirse culpable por el fracaso de su padre:

JUAN – Torres era un hombre débil y equivocado pero... tenía corazón. Un corazón encogido y lleno de... penas. (*Sacando la voz.*) Y tenía un amigo: Juan Domínguez y... y la cabeza rota.

ESTRELLA – Pobrecito...

JUAN – Le engañó la vida mentirosa. La vida nos la jugó. Pero tú eres joven y todavía puedes triunfar: ser feliz, ¿me oyes? Tu padre quiso triunfar pero sabía que era imposible, desde muy pronto le fue imposible. Luego se quedó sin tiempo, el hígado le traicionó. Siguió bebiendo porque sin hígado y sin triunfo se pierde toda la voluntad...

ESTRELLA – Pobrecito mío...

JUAN – Yo le he visto darse golpes contra una pared porque Estrellita, su niña, le había llamado cabrón.

ESTRELLA – ¡Ya me lo has dicho! Es verdad. Me hacía daño. No estaba nunca y... yo me sentía culpable de tener un padre así. ¡Y yo no soy culpable! Yo no tengo la culpa de ningún golpe, de ningún hígado enfermo. Ni de los burros, ni de la mierda, ni del whisky... (*Es un grito desgarrado.*) ¡Yo no soy culpable! (*Rompe a llorar.*)

JUAN – Claro que no, tonta, claro que no. Tú eres solo una Estrella brillante que ha salido esta noche... (*Abriendo sus brazos.*) Una estrellita pequeña que me ha dado su luz. (*Estrella le abraza.*) (271).

Como hemos dicho, los juegos metateatrales entre Juan y Estrella son un recurso imprescindible para profundizar en sus respectivas situaciones; los de tipo paternofilial, especialmente, constituyen una especie de psicodrama, como reconoce la propia Pedrero: “nace de una necesidad casi psicoterapéutica” (Pedrero 1999a: 37). Con esta postura coincide también Phyllis Zatlin (2001b: 196): “In the role-playing scenes of the psychodrama, the two embark on a series of metatheatrical games, varying in tone from accusatory and confessional to playful”. Se alcanza la confesión mediante el recurso al metateatro. Paloma Pedrero nos dice que *Una estrella* es su obra más autobiográfica. De esta manera recuerda la experiencia que la inspiró:

Una estrella nace de una experiencia personal.²⁴ Mi padre murió cuando yo tenía veintipocos años, es decir, cuando aún estaba yo en plena rebeldía contra él, cuando aún me era imposible comprenderle y, por lo tanto, perdonarle. Murió sin que yo pudiera saber quién era. Unos años después, a mis treinta y tres, empecé a preguntarme

²⁴ Paloma Pedrero abrigaba resentimiento hacia su padre, que había muerto cuando ella era demasiado joven para comprenderlo saber quién era. Cuando decidió inventar la imagen del padre, le ocurrió algo increíble: un día, a eso de las seis de la tarde, Pedrero estaba tomando un café en un bar cerca de casa de sus padres, cuando apareció un hombre pequeño, achispado y curioso, que la miraba sin cesar con sus ojos azules. Por fin, se acercó a ella y le preguntó: “Perdona, ¿tú no eres Palomita? Yo era un íntimo amigo de tu padre”. Este encuentro repentino e inesperado con un amigo del padre dejó pasmada a la dramaturga: una situación muy parecida da pie al comienzo de la relación entre Estrella Torres y Juan Domínguez en *Una estrella*. Aunque el encuentro real no le aportó muchos cuentos acerca de su padre, se inspiró en esta anécdota para escribir la obra de teatro. Confiesa que le sorprendió que su padre, un hombre que había abandonado a su familia, hubiera tenido un amigo íntimo, al que todavía se le saltaban las lágrimas al recordarlo. Entonces, tomó la decisión de escribir una pieza en la que él fuera el protagonista y cuya acción se desarrollara en un bar, el lugar predilecto de su viejo padre (Pedrero 1999a: 37).

cómo sería aquel hombre ausente que tanto resentimiento había despertado en mí. Pregunté por ahí a la gente que lo había conocido pero nadie supo dar razón, al menos, nadie pudo convencerme. Para unos era el diablo para otros (pocos) un santo. En realidad, me di cuenta de que todos se lo inventaban, así que decidí que lo mejor sería inventármelo yo misma (Pedrero 1999a: 37).

Como dice Juan en su última intervención –“Una estrellita pequeña que me ha dado su luz” (271)–, Estrella le devuelve parte de la dignidad perdida, haciéndose pasar por su hija Marta: “Una estrella... Una estrella brillante es mi Martita. ¿Verdad, Ramón?” (274). El nombre de la protagonista posee, pues, un sentido simbólico. Como una estrella que resplandeciera en un cielo oscuro, le da a Juan la posibilidad de entenderse con su hija, pero también a ella misma de hacerlo con su padre. Su encuentro inesperado significará, en efecto, un rayo de esperanza para ambos.

La obra termina con un final abierto. Estrella se marcha con una expresión dulce y relajada, y Juan le encarece que conserve el optimismo: “Tú siempre por la puerta de delante y con la cabeza bien alta, ¿entiendes? (*Estrella asiente con felicidad.*)” (273).

Cuando ella sale del bar, lo hace con la ilusión de haber encontrado, ya no solo a su padre, sino su propia identidad. En el prólogo a la obra, la dramaturga dice: “eso es *Una Estrella*, una invitación al viaje interior, tan temido y poco transitado en nuestros días. Un recorrido lleno de emociones fuertes que nos van señalando hacia dónde está la luz. Una luz verdadera de día claro, de sol, de estrella. Una luz que funde los plomos de cualquier circuito eléctrico” (Pedrero 1999c: 237). En la misma línea, escribe Wilfried Floeck (1995b: 70): “la obra me parece un indicio de que la autora ha madurado, pues su

comprensión tanto de la complejidad de los procesos de socialización individual como del desarrollo de los caracteres ha contribuido al entendimiento más profundo del comportamiento específico de los sexos y de los problemas de la relación entre ellos”. Por medio de esta pieza, centrada en un viaje interior o hacia el yo, la dramaturga nos lleva a indagar en nosotros mismos, en busca de experiencias pasadas, y valorar la influencia que tienen las relaciones interpersonales, para así poder afrontar el presente.

2.9. *Locas de amar*²⁵ (1994)

Locas de amar se estrenó el 9 de abril de 1996, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. La acción discurre en una “*casa rica a las afueras de Madrid*” (23). En contra de lo que es frecuente en la producción pedreriana, esta vez la autora recurre a personajes de la burguesía, en vez de a los seres marginados o perdedores de la sociedad. Como dice Isabel Díez Ménguez (2005: 342), esta obra tiene lugar en “un espacio y tiempo herméticos, muy reducidos o limitados”. El tiempo dramático abarca aproximadamente un mes: el primer día por la mañana (primera escena); unos días más tarde (segunda escena); “*una semana después*” (55) (tercera escena); y “*pocos días después*” (73) (cuarta y última escena).

Rocío, “*una chica de unos veinte años, rica, moderna y guapa*” (23), aparece y va hacia la habitación matrimonial para cuidar a su madre, Eulalia, “*una mujer de cuarenta y pocos años, gordita y con aspecto de ama de casa cuidada*” (23), la cual lleva varios días

²⁵ Paloma Pedrero, *Locas de amar*, Madrid: Fundación Autor, 1997. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

totalmente apática, clavada en la cama, después de que su marido, Paco, la abandonase por otra mujer más joven. Eulalia se viene abajo y se niega a comer; quiere morir de hambre: “Ya me han matado el corazón y el alma. Ahora soy yo la que va a acabar con el cuerpo. [...] La vida se acabó para mí. El canalla de tu padre me asesinó” (24). Eulalia es una mujer educada y criada para ser sumisa, consagrada al matrimonio y los hijos. Lo ocurrido desequilibra la estabilidad de su familia y la lleva a una crisis mental:

EULALIA – Sí, eso es lo horrible del caso. No, no me importaría que hubiera tenido un accidente y se hubiera muerto. Eso hubiera sido sin querer... Pero dejarme por otra... Por una mujer quince años más joven que yo. Sin una gota de celulitis, sin una gota de celulitis, sin un solo pecho caído, sin problemas... ¡No lo soporto! Interesante, le parecerá interesante el bestia de tu padre. Cuatro arruguitas bien puestas, mucha vida, mucha pasta. ¡Qué horror! ¡Es horrible, hija! Una se dedica a ellos, a aguantarlos, a darles hijos, seguridad, hogar. Ellos ascienden, maduran y se ponen guapos. Y tú descienes, envejeces y te pones gorda. Entonces, en ese momento, llega una idiota de tu edad y le dice: “Me vuelves loca. Eres tan especial...”

ROCÍO – Mamá...

EULALIA – (*Embalada*) Él se lo cree, se siente renacer... Porque claro, yo a tu padre también le decía que me volvía loca, pero loca de atar, de frenopático. Esta boba no, esta se lo dice con... “amor”. Ya, pues ya verá ella, porque para volar por el cielo con sus millones va a tener que arrastrarse mucho por la tierra con su persona. Y no exactamente haciendo el amor porque...

ROCÍO – (*Cortándole*) Mamá, tranquilízate, por favor.

EULALIA – Ah, sí, me he debilitado mucho. (*Decaída*) No tengo ya fuerzas ni para hablar. (*Llora*) Paco... Paco... (*Serena, de pronto*) ¿Le has dicho ya que estoy en huelga de hambre? (25).

Eulalia llora su actual desgracia, sacando a relucir los sacrificios que siempre ha hecho por el bienestar de la familia. Débil y dependiente del hombre, representa a la típica mujer de la sociedad patriarcal. Así la define Paco: “Ella siempre ha estado en estado delicado. Usted no la conoce” (43). En general, las mujeres se han entregado a la familia, lo cual las ha obligado a abandonar su libertad, su vida propia y su futuro (especialmente el cumplimiento de sus deseos). Eulalia se lamenta en estos términos de la vida que ha elegido: “tú descienes, envejeces y te pones gorda” (25); los hombres, mientras tanto, conocen el éxito en el ámbito profesional y social; como dice Eulalia: “Ellos ascienden, maduran y se ponen guapos” (25).

Sin embargo, Rocío, modelo de mujer joven con pensamiento liberal e independiente, no entiende ni la actitud pasiva y depresiva ni el comportamiento caprichoso de su madre; por eso intenta convencerla, diciendo: “No creas que es tan fácil [morirse]. Un cuerpo puede aguantar muchos días en ayuno, y te lo dice una futura médica. Y además, tú no quieres morirte, quieres vengarte” (26); “Ah, ¿no? ¿Es que tu vida no vale nada? ¿Es que solo puedes vivir si tienes a un hombre al lado?” (26); “Mamá, estás histérica. No comprendo nada. Antes todo el día quejándote de papá y ahora no puedes vivir sin él” (27). Rocío no puede soportar más el histerismo de Eulalia y le informa de que ha llamado a un psicólogo Carlos Jiménez, quien la ayudará a afrontar y superar la realidad.

Acto seguido, aparece el tal Carlos, “*un hombre de aspecto juvenil, pequeño y con un rostro aniñado y simpático*” (29). Rocío muestra interés por su método de trabajo:

CARLOS – Mi método, para que lo entiendas, sería... dar y tomar. Dar y tomar, ¿comprendes?

ROCÍO – Ah, pues no lo conocía.

CARLOS – Es el sistema más humano y eficaz. El paciente no ve al terapeuta como un mueble con voz sino como a un ser humano que siente, que se implica.

ROCÍO – Qué interesante...

CARLOS – Trabajo sobre todo con el cuerpo, energía mental y liberación de sentimientos...

ROCÍO – (*Mirándole fascinada*) Qué interesante...

CARLOS – Es la esencia de la vida, pequeña. Bien, ahora veamos a tu madre. (*Se dirigen hacia la habitación de Eulalia, que llora ante la telenovela*).

[...]

CARLOS – En el estado en el que se encuentra tu madre es importante que conecte con lo afectivo, que sienta el cariño a través de las palabras (31-32).

A pesar de las súplicas de su hija, Eulalia no quiere recibirlo en la habitación matrimonial ni salir de ahí, así que cuando Rocío sale de su cuarto, echa el cerrojo y pone la televisión a todo volumen. Carlos decide derribar la puerta, pero, cuando va a hacerlo, Eulalia abre la puerta y Carlos cae encima de ella. Al quedarse los dos solos, ella ignora su presencia, volviendo a la telenovela. Él, por su lado, la acompaña, y juntos miran la televisión sin que él la obligue a hacer nada. Para Eulalia, la habitación matrimonial es el lugar donde ha compartido muchas cosas importantes, como el amor, y le recuerda tanto los buenos como los malos tiempos con su marido. Por eso le dice a Rocío: “No, ningún otro hombre pisará esta habitación sagrada y consagrada” (28). Así, Eulalia se empeña en seguir enjaulada en el dormitorio durante toda la obra. Además del reducto de la habitación, desde un punto de vista semántico, el teléfono y la televisión (especialmente, la telenovela) sirven de refugio o paliativo a la situación miserable de Eulalia. Esta llama al Teléfono de la Esperanza para compartir su pesadumbre con alguien anónimo, pero nadie la escucha, lo

que le hace experimentar la falta de comunicación con el mundo. En este caso, la habitación matrimonial, un espacio privado y recogido, se transforma en un espacio abierto, a medida que el sentimiento de Eulalia evoluciona a lo largo de la acción. Como señala José Luis Castro González (2011: 161) sobre la habitación matrimonial de Eulalia, si “en la primera escena era un espacio que reforzaba su pasividad, ahora, en la segunda, los cambios producidos evidencian su transformación”. La protagonista, que no sale su cuarto en toda la primera escena, se atreve a abandonarlo para ir al de su hija en la segunda y al salón en la cuarta. Y por fin, en el desenlace de la obra, sale fuera de la casa y se integra en el mundo. Esta ampliación del lugar de la protagonista se identifica con el proceso de expansión de su mentalidad exclusiva y cerrada.

En la escena segunda, al cabo de unos días, Eulalia y Carlos llevan a cabo una terapia para exteriorizar los sentimientos de ella hacia Paco –rencor, rabia, odio–, golpeando con un bate de béisbol una colchoneta en la que han colocado una foto de Paco:

EULALIA – (*Furiosa, golpeando la foto*) Toma. Ahí te duele, ¿eh? Pues toma. (*Dando varios golpes seguidos*) ¿Qué no se te baja? Ahora verás: este en el derecho, toma. Este en el izquierdo, toma. Este en el... centro. ¡Toma, toma y toma! ¡Te voy a machacar...!

CARLOS – (*Desde atrás, animándola*) ¡Dale. Vamos, Eulalia María...! ¡Muy bien!

EULALIA – (*Tambaleándose*) Toma, toma... (*El bate pasa al lado de la cabeza de Carlos que esquiva los golpes con dificultad. Eulalia, descontrolada, sigue pegando. De pronto comienza a perseguir a Carlos que tiene que correr por encima de la cama*) Toma, canalla, traidor, adúltero, impotente, ciático, obeso, muermo, muermo, muermo...

(Eulalia, por fin, exhausta, para y se abraza al cojín. Carlos se acerca hacia ella lentamente.)

CARLOS – Dime, ¿cómo te sientes?

EULALIA – *(Llorando y besando la foto)* Paco... Paquito...

CARLOS – Vamos, respira, relájate como te he enseñado. Eso es... *(Carlos le ayuda)*

Hoy lo has hecho mucho mejor. Pero todavía tienes mucha rabia adentro.

[...]

CARLOS – Escúchame, tienes que superar ese deseo de venganza. Tú eres una mujer fuerte, inteligente, no puedes seguir en este estado por un hombre como ése (38).

Pese a la terapia de recuperación, Eulalia, de “un estado histérico de amor-odio-dolor” (Galindo 1996: 89), no se atreve fácilmente a enfrentarse a la realidad desastrosa y hace aflorar las emociones acumuladas: “*(Dando con el cojín a Carlos)* ¡No quiero yogures, ni estudiar, ni golpear cojines! ¡No soporto a don Quijote! Shakespeare es un petardo, no quiero ser yo, detesto el jamón de York. ¡Quiero morirme!” (41). A esas alturas, Eulalia, en su negativa a comer, ha adelgazado y se ha debilitado física y mentalmente. Al fin, víctima del desequilibrio psicológico, llama al despacho de Paco, haciéndose pasar por una doctora, para informar de que su mujer está en coma. Por su lado, Carlos se siente inquieto y telefonea a su psicólogo para decirle que está enamorado de su paciente, Eulalia.

Entonces entra Paco, que está muy alterado por la llamada falsa, y Rocío se queda sorprendida por el cambio de *look* de su padre, que se ha puesto ropa juvenil, peluquín y lentillas en vez de gafas. Paco y Carlos se encuentran por primera vez y la actitud entre ellos es muy hostil. Paco quiere que el psicólogo sepa que él no es del todo responsable del desequilibrio de su mujer e intenta pasar al cuarto de esta, pero Carlos no lo permite,

argumentando que debe respetar su tranquilidad. Rocío le dice también que lo mejor es que se vaya. Después de marcharse Paco y quedarse solos, se echa en brazos de Carlos. Él y Rocío han mantenido relaciones sexuales desde el tercer día de terapia de Eulalia. Carlos se siente angustiado por su falta de moral y quiere irse, pero se deja arrastrar por Rocío a su habitación. En este momento, Eulalia llama a la puerta para conversar con su hija y ambos se sobresaltan. Carlos se esconde debajo de la cama y pasa Eulalia a hablar de la terapia: según ella, el objetivo de la misma es provocarle un orgasmo, algo que, confiesa, nunca en su vida ha experimentado. Esta escena, en la que Eulalia quiere consultar sus problemas íntimos con su hija, futura médica, y que debería ser de las más serias de la obra, se convierte, paradójicamente, en la más cómica, por la presencia de Carlos, agazapado debajo de la cama de Rocío. Charlando en la cama, Eulalia le pisa la mano a Carlos y se oye un quejido, ante lo que Rocío coge rápidamente un oso de peluche y lo hace sonar apretándolo nerviosamente. A esta situación graciosa se suman otras en la misma conversación. Así, por ejemplo, cuando Rocío hace salir a Eulalia de la habitación, esta se lleva consigo libros como *El informe Hite*, *Masturbación y plenitud de vida*, *Mujer, enséñaselo a él*, etc.

En la escena tercera, una semana después, aunque “*mucho más delgada y lánguida*” (55) y todavía renuente a salir de su habitación, Eulalia, ayudada por sus continuas lecturas y la terapia con Carlos, se siente cada vez más feliz y, más equilibrada, decide concederle el divorcio a Paco: “He leído *Hamlet*. Mira, me he dado cuenta de que la venganza no tiene sentido, que solo trae dolor y destrucción. [...] Sí, voy a dejarle en libertad. Es como abrir una jaula, ¿sabes? La mía propia. (*Lírica*) La jaula del pájaro herido...” (58); “Sí, voy a afrontar el conflicto cara a cara. Voy a llamarle y voy a hablar con él” (58). De este modo,

Eulalia se transforma en una mujer más activa, que fomenta su propia evolución y extrae conocimientos de los libros y los vídeos. Carlos le sugiere que prueben el psicodrama (i. e., el metateatro), imaginando un encuentro con Paco. Carlos interpreta el papel de este, disfrazándose con una chaqueta enorme y las gafas, y Eulalia se viste con un vestido clásico y zapatos de tacón para sentirse segura y fuerte ante Paco:

CARLOS – Yo sé lo que hago, Eulalia. Estamos haciendo psicodrama, no teatro. Tengo que provocarte, que llevarte al límite. Dame las gafas y adáptate a lo que yo te sugiera.

EULALIA – Paco no habla así, no cojea tanto y bebe. Y yo quiero que beba.

CARLOS – ¿Para qué?

EULALIA – Cuando bebe le domino.

CARLOS – Pues hoy no va a beber. Sigamos. (*Se pone las gafas*) Eulalia, ¿qué es lo que querías decirme? (*Carlos imita algunos de los gestos que observó en Paco*)

EULALIA – (*Después de una pausa*) Paco, me he enamorado.

CARLOS – ¿Ah, sí?

EULALIA – (*Concentrada y serena*) Sí, Paco. He conocido a un hombre increíble. Un hombre joven, inteligente y tierno.

CARLOS – (*Quitándose las gafas*) ¿Es verdad? No tienes que mentir, ¿eh? No se puede mentir.

EULALIA – No estoy mintiendo.

CARLOS – (*Asombrado e inquieto vuelve a ponerse las gafas*) ¿Un hombre joven, inteligente y tierno?

EULALIA – Sí, un hombre que me ha enseñado lo que es el arte, el espíritu y el clítoris.

CARLOS – (*Nervioso*) Me estás mintiendo...

EULALIA – (*Sin mirarlo*) No, Paco. Es la verdad más grande que he dicho en mi vida. (*Lírica*) ¿Sabes?, la vida es algo diferente a lo que tú me habías hecho creer. La vida es algo más que dinero y formas sociales. La vida es una aventura apasionante que he comenzado a descubrir... (64).

Eulalia dice que va a abandonar a Paco, ya que está enamorada de Carlos; este, sin embargo, interrumpe indignado el juego. Eulalia se siente mareada y se desmaya por el ayuno continuado. Carlos sale de la habitación para llamar al médico y se choca con Rocío, que estaba espiando detrás de la puerta. Rocío está enojada porque cree que Carlos la ha estado engañando, y no quiere creer que él esté enamorado de su madre; por eso ha llamado a su padre para pedirle que vuelva a casa y arregle la situación. Aparece de nuevo Paco, y Carlos y él se enzarzan en una dura discusión; al cabo de un rato, se escucha un disparo en la habitación de Eulalia. Todos piensan que esta ha tratado de suicidarse, pero el sonido procede del tiro que le ha pegado a su retrato de boda; comportamiento que supone un indicio claro del cambio de actitud de Eulalia, como reconoce ella misma: “Le disparé a él y perdí la conciencia. Fue como un acto simbólico” (74); “Bueno, el caso es que al recobrar la conciencia tuve como..., como una revelación” (75).

Pocos días después, en la cuarta escena, el desenlace de la trama, Paco y Eulalia vuelven a encontrarse, forzados por Rocío, que quiere que se reconcilien. Pero Eulalia va decidida a enfrentarse a Paco cara a cara y solo pretende confirmar que ya no está enamorada de él antes de divorciarse. Paco se queda impresionado al verla, tan delgada que le vale la mini falda de su hija. Le pide que le deje a regresar a su lado, pero Eulalia, espiritualmente emancipada, ya no necesita a su marido. Comenta que quiere estudiar una carrera universitaria y vivir con libertad e independencia; añade, además: “¡Eso se acabó, Paco! Yo ahora opino y disiento. [...] Sí. Y disiento de ser un cero a la izquierda, un mueble sin voz. Ahora tomo y doy. Tomo y doy” (82-3); “Ya no creo en ti. He perdido la confianza. Además, ya ninguno de los dos somos los de antes” (82); “No, ahora eres un hombre dejado,

besado, tocado, achuchado, introducido en otra. Quita, me das repelús” (82); “Me he hecho exploradora de la existencia” (83).

De repente entra Carlos y revela que la amante de Paco, Mónica, lo ha abandonado, a lo que Paco replica aireando el secreto de Carlos: que no posee el título de psicólogo profesional, sino que es un mero estafador. Paco, al observar el cambio repentino de Eulalia, la llama loca feminista, de lo que le echa la culpa a Carlos: “está enajenada” (85); “Mire, mírela: esquelética, pálida, perturbada. Vestida como si tuviera veinte años y diciendo incongruencias. Y todo eso por su culpa” (85); “¡Dios mío, estás trastornada!” (85).

Rocío, que lo oye todo desde arriba, se lleva a Eulalia a conversar a solas. Mientras tanto, Carlos y Paco salen al jardín a pegarse como machos. Rocío confiesa que mantiene relaciones secretas con Carlos y que lo ama de verdad, pero que pretende abandonarlo porque está enamorado de Eulalia. Al oír la confesión de su hija, Eulalia se duele de la desconfianza de su hija. Al principio, Rocío reacciona contra su madre, por su poca confianza y fuerza de voluntad, y reclama la reconciliación de sus padres para conquistar a Carlos; pero tras comprender la vida monótona e insustancial de su madre como mujer, le infunde ánimos para buscar y disfrutar de una nueva vida. La madre y la hija, por fin, entienden sus respectivas situaciones y sentimientos, hacen las paces y hasta se vuelven confidentes:

ROCÍO – Mamá, por mí no renuncies a nada. Me gustaría mucho que fueras feliz. Te lo prometo.

EULALIA – No te preocupes, no voy a renunciar a nada. A nada. (*Se dirige hacia la puerta*) No me espíes, ¿vale? Prometo contártelo todo como a una amiga, ¿de acuerdo?

ROCÍO – De acuerdo.

EULALIA – Lo nuestro es inevitable, Rocío. Vamos a ser madre e hija toda la vida, toda.

Y tenemos que hacerlo bien, ¿eh?

ROCÍO – Suerte, mamá (89).

Mientras que Carlos sale para arreglar la situación pendiente con Rocío, Eulalia le dice a Paco, sin que se acelere su corazón en su presencia, que quiere el divorcio por mutuo acuerdo. Paco desconfía de que Eulalia también esté enamorada de Carlos, pero ella le responde: “No te voy a contestar. Ese hombre es parte de mi vida y mi vida ya es mía, de Eulalia de la Bellavista” (91), enfatizando que ella es una “señora de nadie” (91), puesto que ya no quiere vivir atada; en el mismo sentido, la obra se trata de “el viaje de una mujer a lo más profundo de su corazón para descubrir que es algo más que la «mujer de», «la amante de», «la madre de», para constatar que es una mujer con un nombre y dos apellidos, con una biografía al margen de su marido” (De la Fuente 1996: 121).

EULALIA – No es bonito vivir en un espacio tan limitado. Por eso, esta casa y todo lo que tú has comprado en estos años, es fruto de nuestro común esfuerzo. Sería un gesto absurdo regalártelo. Porque yo tengo que empezar, ¿sabes? Y a mi edad es demasiado duro hacerlo sin dinero. Voy a pelear por lo mío.

PACO – Eulalia, me estás dando donde más me duele.

EULALIA – Solo quiero lo mío. Además, tú te fuiste, Paco. Abandono de hogar.

PACO – (*Furioso*) Esto sí que no me lo podía esperar de ti. No solo no me perdonas sino que vas a intentar cortarme el cuello.

EULALIA – No, ya no quiero sangre. Te prometo hacerlo con justicia (91-92).

Poco tiempo después, alrededor de un mes, una vez repuesta de su padecimiento existencial, Eulalia ha encontrado su propia identidad y recuperado la confianza en sí misma. Mujer independiente, segura y mucho más delgada, podrá alimentarse de su propia fuerza, como un individuo perfectamente libre. En cuanto a este cambio repentino de manera de pensar del personaje, anota Virtudes Serrano (1999b: 105) que es un rasgo característico de la literatura de feminismo evolucionado: “el sujeto que ha padecido el destino adverso invierte su inicial actitud de dependencia y sometimiento a los que fueron o quieren seguir siendo sus elementos opresores (marido, hijos, amigos) para iniciar un camino que les sea propia y al que tienen derecho”

Carlos le pide a Eulalia que lo perdone por no haberle dicho toda la verdad y le ruega que se vayan a vivir juntos, pero ella rehúsa porque de ahora en adelante quiere vivir libre y gozar plenamente de su vida: “Quiero vivir sola por primera vez. Acabo de darme cuenta de que necesito empezar a mirar el mundo con mis propios ojos” (93); “Ahora me toca continuar sola el viaje” (93); “Tú que llevas un mes convenciéndome de que tengo que aceptar la soledad, de que tengo que tener una vida propia. Carlos Jiménez, voy a vivirla” (93). Carlos respeta la decisión de Eulalia y la anima deseándole buena suerte. En el desenlace, Eulalia le pide a Sainz, el abogado, que comience con los trámites del divorcio y, por primera vez después del gran cambio en su vida, Eulalia, “*sonriente y feliz*” (95), sale de casa a pasear, acompañada de su hija y para disfrutar de una espléndida tarde de otoño. Este final esperanzador significa el primer paso hacia su futuro como mujer independiente, dueña de su propia vida.

La Eulalia de *Locas de amar* es muy parecida a la protagonista de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, Nora, prototipo de la mujer moderna y libre. En esta obra, Paloma Pedrero se centra en el proceso de transformación de una mujer pasiva y sumisa, cuya existencia se abre a la libertad cuando logra la independencia y define su identidad sexual²⁶. Ahora bien, en contraste con Nora, que abandona el hogar familiar, Eulalia le reclama a su marido Paco que le entregue la casa y le pague su cuota puntualmente.

La dramaturga habla sobre la génesis de *Locas de amar* en el prólogo a la obra:

En *Locas de amar* he querido hablar de esas mujeres que, educadas para ser la costilla de Adán, descubren un día que ellas mismas tienen muchas costillas, costillas que se mueven al respirar, al sentir... y que forman parte de un cuerpo que tiene sexo y, sobre todo, un seso propio con el que buscarse ricamente la vida. *Locas de amar* no es, sin embargo, un alegato a favor de la soledad. Es un momento previo, aquel en que uno descubre que no necesita una pareja para vivir bien. Pues creo que es solo a partir de ahí, de esa conciencia, de esa práctica cotidiana, desde la que podemos hacer una mejor historia de amor (Pedrero 1997: 16).

Con esta pieza, Pedrero aborda de nuevo el tema de la búsqueda de la identidad personal, como en *Besos de lobo*, y propone hacer frente a los prejuicios sociales y a las convenciones anticuadas sobre las mujeres. Según José Luis Castro González (2011: 155), esta obra ofrece “una reflexión transgresora sobre la independencia de la mujer ante el

²⁶ Con respecto al tema de la liberación femenina, Virtudes Serrano (2004: 64) mencionó dos obras teatrales de otras escritoras femeninas: *Una maldito beso*, de Concha Romero y *De película*, de Carmen Resino; y también véase el estudio comparativo de Isabel Díez Ménguez con *Una maldito beso*, de Concha Romero y *...Son los otros*, de Carmen Resino.

dominio del marido”, así como contra la institución del matrimonio. La dramaturga insiste sobre la necesidad de las mujeres de esforzarse activamente por recuperar su espacio. En el mismo sentido, en el epílogo de *Locas de amar*, Ana Rossetti opina que, si bien no hay dudas de que se trata de un conflicto femenino, a medida que la acción avanza nos damos cuenta de que lo que cuestiona esta pieza es “la dependencia, la inercia y la autonomía de la propia persona frente a la seguridad de la aprobación y del apoyo de los otros” (Rossetti 1997: 97).

En conclusión, aunque no es inexacto decir que *Locas de amar* es una de las obras pedrerianas más feministas, al mismo tiempo da muestras de sus anhelos generales de independencia y libertad completa para el individuo.

2.10. *Los ojos de la noche*²⁷ (1998)

Esta obra de teatro breve se incorporó a la serie *Noches de amor efímero* en el año 2001 (iniciada con *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche* en 1990, en 1999 se añadirían *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*). Como el resto de estas obras, *Los ojos de la noche* relata la historia de un encuentro inesperado entre una pareja de desconocidos. Ahora bien, mientras que en las otras la noche constituía únicamente el tiempo de la acción, en esta se intensifica la idea de oscuridad. Según Iride Lamartina-Lenz (2006: 10), *Los ojos de la noche* es un buen ejemplo del teatro de Pedrero, pues sintetiza

²⁷ Paloma Pedrero, *Los ojos de la noche*, *Estreno* 32. 1(2006), pp. 12-23. Esta obra se publicó por primera vez en la revista *Estreno* y todavía no ha aparecido en formato de libro. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

sus tres temas fundamentales: el amor, la ceguera y el triunfo (junto al que incluye también el fracaso).

El espacio escénico es *“una habitación de hotel con estrellas. Hay una cama grande en el medio. Adelante un ventanal que da a una terraza del piso veintidós de un rascacielos. En un lateral el cuarto de baño”* (12). En la lujosa habitación de hotel entran un hombre (H) y una mujer (M). La protagonista M, que es una mujer de *“edad indefinida y aspecto juvenil. Es delgada, elegante y su rostro refleja una extraña inquietud”* (12), ha contratado a un joven ciego, H, que *“tiene un cuerpo fuerte y hermoso. Lleva gafas negras y bastón de ciego”* (12), para pasar unas horas en su compañía. Se alojan en una habitación con terraza, situada en un rascacielos. Al entrar ella le pregunta al hombre qué quiere tomar y él responde que no bebe cuando trabaja: *“Me has dicho que querías atención, ¿no? Cuando bebo alcohol pierdo el sentido de la vista. (Ella ríe.) Lo digo en serio”* (12). El joven cree que lo que ella pretende son unas horas de sexo. Pero lo que la mujer en realidad quiere es estar juntos y conversar (más tarde se revelará la verdadera causa). Confiesa sentirse sola y ya no amar a su marido ni sentirse amada por él. Aunque mucha gente envidia su forma de vida, ella ya no se siente feliz, ni encuentra placer en nada, casi como si estuviera muerta: *“Ya no le gusto, ¿sabes? A mi marido. Él a mí tampoco, pero yo puedo disimular mejor. Es trágico, es horrible haber llegado a esto”* (12); *“No puedo soportar los fines de semana. Al menos de lunes a viernes puedo trabajar. Trabajar hasta perder la conciencia. Poner orden, mandar. Sí, me estimula mandar. Dicen que es erótico. (Ríe.) Pues debe ser lo único erótico de mi vida. Pero creo que se me está acabando el placer. Duermo mal. Sueño pesadillas, ¿sabes? No sé, no entiendo por qué. Todo me va bien en la vida. He triunfado, gano dinero,*

estoy... sana. Mucha gente me envidia. Eso me da placer. Me daba placer. Sí me gustaba antes. Ahora ya no siento nada. Estoy muerta” (13). Su lamento se prolonga durante toda la obra:

H – No me parece que lo tengas todo.

M – ¿Cómo que no? Lo tengo. Tengo salud, dinero, marido... He llegado a la meta profesionalmente ¿Por qué entonces me siento muerta por dentro?

H – Es lógico.

M – ¡No lo es!

H – De acuerdo. Estás loca. Estás loca de remate.

M – No sé por qué he hecho esto. Traerte aquí. No sé por qué a ti.

H – Porque soy ciego.

M – ¿Y qué? ¿Para qué quiero yo a un ciego?

H – Porque necesitas alguien que no te vea. Porque no te gustas.

M – No, no me gusto. ¿Y qué?

H – Nada. Te respondía.

M – No te he pedido respuestas. Perdona, estoy desquiciado. Esta situación... Tendré que tranquilizarme. (*Va al minibar y coge otra botella. Bebe y le mira.*) ¿Qué tal se vive en la oscuridad? (13).

Aunque M tiene salud, se siente inquieta psicológicamente; dice: “Lo que pasa es que estoy en un pozo. Ya ves, estamos en el piso veintidós de un rascacielos y yo me siento en un pozo” (13). Se siente muy nerviosa y está a punto de abandonar el cuarto de hotel. En ese momento, H le propone darle un masaje en la sien, para calmar su tensión: “Tengo buenas manos, te relajará. [...] Déjame probar. A veces una caricia llega más hondo que un discurso, que un sedante, que un bisturí” (14). Como dice H, el afecto y la caricia entre los seres humanos producen un efecto positivo en la estabilidad mental.

A pesar del masaje relajante y del cuento de H, la mujer no consigue relajarse y otra vez quiere marcharse. El joven no quiere que le pague, dado que no ha hecho nada por ella; a cambio, pretende seducirla, pues no ha entendido que ella desea tan solo hablar. M, por su lado, sufre de una gran miopía y tiene curiosidad por la vida del ciego: “¿Sabes? Creo que no podría soportar el quedarme ciega. Yo sin ojos no sería nada. Lo pienso muchas veces y tiemblo solo de imaginármelo” (15). H le hace que se quite las lentes y experimente la oscuridad como un juego. Tras dudarlo, ella se quite las lentillas, cierra los ojos y finge ser ciega. Apaga la luz y, de este modo, ambos pueden jugar sin ventajas, de igual a igual. Él quiere que ella sepa lo que es la oscuridad, que aprenda a disfrutar de la noche y que se avenga a aceptar la realidad (la oscuridad) tal y como es. Sumida en la oscuridad, agudiza el oído y es capaz de oír, a través de las paredes, lo que ocurre en la calle. H dice que M está aprendiendo a concentrarse y gozar de todos los sentidos –el oído, el olfato y el tacto– sin mirar. Tras este juego, que también sirve de lección –M: “Tú me has dado una lección. Una gran lección. [...] Pensé que un ciego no podía ser un hombre. Quiero decir, un bestia. Quiero decir un hombre bestia. Pero me equivoqué” (18)–, ella se emociona al descubrir que H es una persona fuerte y cuerda, a pesar de la disminución física. La protagonista siente sosiego en la oscuridad, venciendo el temor que siempre le ha inspirado: “En realidad eres la persona que necesitaba. Parece que el mundo de las tinieblas es un lugar sin prisas. Y yo necesitaba una persona sin... prisa” (19).

Posteriormente, la mujer le ofrece a H una copa en la que ha puesto pastillas somníferas y ambos dan a conocer sus nombres reales: el de H es Ángel y el de M, Lucía. El significado de los nombres insinúa lo que va a pasar a continuación. H desempeña el

papel de ángel, ofreciéndole a Lucía la posibilidad de una nueva vida, como si se tratara de un Ángel de la Guarda; por su parte, M actúa como Santa Lucía, “una santa que no te amparó. Qué te traicionó” (19), según la religión católica, “Dios salva de las llamas. A ella se invoca para que proteja de los incendios a nuestras casas, y a nuestras almas de la ira” (Pancho García 2006a: 9).

Lucía recuerda de repente su infancia, participándole a Ángel de sus recuerdos:

M – (*Ensimismada.*) Mi padre también se fue de casa y se lo llevó todo. Para mi madre fue horrible. Aún recuerdo el espanto en el que estuvo sumida años. Un día me hizo sentar en su cuarto y me dijo: “Tú tienes que estudiar mucho, hija. Tú tienes que hacer todo lo que yo no hice. Ser lo que yo no fui. Estudiar mucho para ser la primera, siempre la primera. Que jamás ningún hombre pueda dejarte en la calle” Lo consiguió. Mi madre consiguió que yo fuera la primera. Ahora se siente orgullosa de mí. Ella me ayudó a ser una gran mujer... de negocios. Pero no me explicó cómo coño se quiere a la gente. Cómo, mierda, se quiere uno a sí mismo. (*La mujer se queda muda ante su propio descubrimiento.*) Yo, yo hubiera necesitado menos consejos y más caricias (20).

Los recuerdos de la infancia de M nos remiten a la protagonista de *Besos de lobo*, Ana. La ausencia del padre y la escasez de afecto paterno afectan a la formación de la personalidad de las protagonistas. Ninguna de las dos sabe amar ni recibir amor, porque no han recibido suficiente cariño de nadie.

Cuando bailan encima de la cama, él empieza a sentirse mal y se queda dormido. Acto seguido, ella coge su vaso, en el que hay una dosis letal de veneno. Desde el principio, su intención no era otra que estar acompañada cuando decidiese suicidarse. Pero no se

atreve a tomarlo y resuelve esperar a que él despierte: “¡No puedo! Tengo el corazón a cien. Pero no sé si es de miedo o de deseo. (*Toma la mano del hombre.*) Mira, Ángel, el corazón y los pechos encabritados. Como si estuviera viva” (20); “Tenías razón, estoy viva. Me has resucitado... [...] Está bien, esperaré. Estaré aquí contigo hasta que despiertes y me atenderé a las consecuencias. No voy a huir más. Me quedó aquí, en la puta vida. Para empezar esperaré. Esperaré tu furia, o tu desprecio, o... lo que sea que sientas. Esperaré” (21).

Entonces, sale a la terraza y marca el teléfono de su marido:

M – Escucha bien: Nunca voy a volver a casa. (*Cambiando a un todo más dulce.*) ¿Sabes, cariño, por qué? Porque no nos queremos. Porque no compartimos ni un solo sueño. Porque seguir a tu lado así me ha vuelto loca. Y no soy una loca amable, no, ni divertida. Soy una loca triste y peligrosa que se ha matado por dentro. Pero sabes, cariño, acabo de descubrir mis sentidos: el tacto, el olfato y... ¿cómo se llama ese otro? Ese que cuando lo sientes se te disuelven hasta las piedras... [...] Mi cabeza todavía no, mi mente está aún perturbada, asombrada... Pero no, no es una cuestión de sedentes o terapias, como tú piensas. Es que estoy sola, y jodida, y sin caricias, y sin saberlo. Me daba tanto miedo saberlo. Aceptar otro fracaso más: el nuestro. Nuestra rotunda imposibilidad de comunicarnos. [...] (21).

Ella se despide de su marido. M es una mujer que superficialmente lo tiene todo; sin embargo, vive insatisfecha y acompañada de una soledad implacable que la acerca más a la muerte que a la vida. Dice: “Yo necesito enamorarme. Enamorarme y pensar que alguna vez va a ser de verdad. [...] Necesito creer que puedo, que no me moriré con esta amargura” (21). Raquel García-Pascual (2011: 342) anota que esta pieza breve muestra “el nihilismo de una mujer que no encuentra sentido a su vida personal y de pareja”. En el

mismo sentido, Lamartina-Lens (2006: 11) apunta que “incapaz de sentir deseo sexual ni gusto sensual, Lucía huye de su reflejo en el espejo de los videntes e inesperadamente lo encuentra en la mirada transparente de los ojos apagados de Ángel”.

El muchacho por fin se despierta y ella le dice: “He encontrado mis sentidos. También he visto que estoy ciega pero que puedo caminar por la oscuridad. He descubierto mi locura. He sentido la muerte y... el deseo. Ahora tengo que irme...” (22). H quiere hacer el amor con M, pero ella decide despedirse. Se quita las lentillas y las pone en la mano de H, diciendo: “No tengo otros ojos, pero ahora sé andar por la oscuridad, tú me enseñaste” (22).

Así y todo, a un paso de salir de la habitación, mientras él está en el baño, la mujer se detiene, se vuelve y se dirige a la cama para pasar la noche con él.

La mujer busca a un discapacitado como ella –ella es miope– y contrata a un joven ciego para pasar unas horas de atención y silencio. Él sufre una discapacidad física, mientras que ella padece problemas mentales. Aunque lo que en realidad necesita es a alguien que la acompañe mientras se quita la vida, cabe preguntarse por qué elige a un hombre joven, hermoso y ciego. A este respecto, Pancho García (2006a: 7) comenta: “lo selecciona joven pues tiene la ilusión de que todavía el machismo no haya llegado a su sangre y quede en él algún amago de ternura. Hermoso, por lo mismo y, además, por el gozo del paisaje. Ciego, porque piensa que esa carencia física lo hace vulnerable”. Sin embargo, es evidente que su belleza es solo un señuelo o un ardid. Lo que realmente tiene él de hermoso es su sensibilidad, su alma y su ternura. Con su ayuda, ella es capaz de reflexionar y ver su problema desde otra perspectiva. Esta obra supone un viaje de la ceguera a la luz. Así, Lamartina-Lens (2006: 11) dice que “la pareja se desviste de las falsas

apariencias y de los prejuicios que los ofuscan y se entrega a descubrir el mundo interior escondido entre las tinieblas del miedo y la soledad”. Un encuentro insospechado entre una mujer madura, que supuestamente ha triunfado en la vida, y un joven ciego, al que esta ha contratado para pasar unas horas en un hotel, puede ser el desencadenante de una nueva vida, a poco que ambos sean capaces de abrirse y dejarse llevar por lo que sean capaces de dar y recibir el uno del otro.

2.11. *En la otra habitación*²⁸ (2003)

La obra empieza en una buhardilla: “*Espacio diáfano con dos puertas. Una da a la calle, la otra a un pequeño cuarto de baño. La habitación tiene una ventana, una cocina americana, un escritorio, una cama-sofá y una mesa con dos sillas*” (167); y el tiempo es un atardecer de un día del otoño: “*Por la claraboya del techo se cuela una luz de atardecer tormentoso*” (167).

La protagonista, Paula, “*una mujer de cuarenta y pocos años, delgada y atractiva*” (167), está preparando una cena y engalanándose con el corazón lleno de esperanza ante su primera cita a ciegas con un amante potencial; al mismo tiempo, la otra protagonista, su hija Amanda, entra con sigilo en la buhardilla. El aspecto actual de Amanda, “*una chica muy joven, gordita y bastante guapa*” (167), es muy desaliñado. Al verse, ambas mujeres se

²⁸ Paloma Pedrero, *En la otra habitación*. En Teatro de Papel. Madrid: Edición de Primer Acto, n. 3, 2006: 165-235. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

sobresaltan: se suponía que Amanda había acudido a París el fin de semana para hacer un curso de cine; su madre había ido a llevarla a la estación.

La primera escena entre madre e hija es, pues, ridícula y exagerada, como consecuencia de su perplejidad. Amanda se enfurece con su madre, al pensar que esta aprovecha su ausencia para invadir su espacio y cotillear. Paula, por su lado, también está enfadada, al descubrir que su hija ha renunciado al curso y ha vuelto sin decir nada. Amanda le dice que, antes de llegar a la frontera, recibió una llamada que llevaba esperando mucho tiempo y decidió regresar inmediatamente de su viaje: por ella se enteró de que dentro de media hora vendría el hombre de sus sueños. Así y todo, su madre rehúsa abortar el plan que se había propuesto para esa noche: “Por favor, cariño, déjame tu buhardilla esta noche. ¿Sabes? Me ha costado un tormento tomar esta decisión. Pero ya está. Tengo que saber qué siento por él, qué siente él por mí, que siente mi cuerpo. Si siente o ya no siente” (174). Pero Amanda, la antagonista de Paula, le critica acerbamente por su actitud de engaño al padre, negándose a reconocer que su madre es también una mujer independiente, y se resiste a dejarla sola. Paula confiesa entonces quién es la persona con quien se ha citado esta noche: se trata de un alumno llamado Mario Sánchez, de la escuela de cine donde ella imparte clases de Guión; un muchacho veinte años más joven que Paula y, al mismo tiempo, compañero de clase de su hija Amanda.

Durante la querella entre las dos mujeres, suena de repente el teléfono. Cuando Paula descuelga, nadie contesta, por lo que piensa que la línea se ha cortado. Amanda comienza entonces a reprocharse su condición miserable, en comparación con la de su madre, una mujer perfecta tanto en lo personal como en lo profesional: “De madres guapas,

hijas feas” (182); “(*Ilustrándolo con un gesto de las manos de ancho y largo*) Doce kilos más y diez centímetros menos” (182). Paula trata de atajar la baja autoestima de su hija con las siguientes palabras:

PAULA – Tú eres tú, Amanda. Y eres cantidad de bonita aunque te empeñes en disimularlo.

AMANDA – Ya.

PAULA – Y vas a ser una gran directora de cine.

AMANDA – Ya.

PAULA – Tienes el talento de tu padre.

AMANDA – Y sus ojos diminutos. Y su barriguita. Y su narizón.

PAULA – Amanda...

AMANDA – Sabes, madre, los chicos de hoy no se enamoran de una mujer por su talento.

PAULA – Los de antes tampoco.

AMANDA – Entonces, ¿para qué sirve el talento?

PAULA – Para ti. El talento es tuyo y pase lo que pase nadie te lo va a quitar. El amor viene y se va, no está en tus manos (183).

A pesar de la ironía de Amanda, Paula le habla con sinceridad, desde la experiencia de una mujer que ha logrado sobrevivir y triunfar en un mundo androcéntrico. Así, le confiesa que está sufriendo una crisis matrimonial, que la rutina con su marido la aburre. Según Paula, este no es un buen esposo, pero sí un buen padre para Amanda: “Qué dices. Amanda, tu padre está en el siete más o menos [de machista (del uno al diez puntos)]” (228).

Entretanto, aun cuando la hora de la cita de Paula ya ha pasado, Mario no llega y suena el teléfono tres veces más. Siempre que Paula descuelga el auricular, la otra parte no

contesta; siempre se corta la comunicación, como ya había anunciado Amanda. En ese momento, Paula tiene un presentimiento sobre su hija. Tras presionarla, esta le dice la verdad: ha leído los correos electrónicos de su madre, recuperándolos de la papelera de reciclaje, y gracias a ello, ya sabía antes de irse a París que su madre había quedado con Mario por la noche en la buhardilla.

Después de la quinta llamada fantasma, al soñar el telefonillo de la calle, Paula sale y regresa en vano con la cara y el pelo mojados por la tormenta; por fin, estalla de ira y le pregunta colérica a su hija sobre la situación: “Vamos a ver, me vas a decir ahora mismo a qué estás jugando. ¿Por qué has vuelto? ¿Quién llama? ¿Cuándo leíste mis romeils? ¿Qué le has dicho a tu padre? ¿Con quién has quedado aquí? ¿Dónde está Mario?” (202).

Aprovecha entonces Amanda para contarle lo que siempre ha querido decirle a su madre, pero nunca ha tenido la oportunidad. Por primera vez, le revela no ha sido tan buena madre como se piensa Paula: “Que eso, que no somos tontos. Llevas una temporada guapa y ciega. No miras, no nos miras, madre. Y eso es sospechoso y... espantoso” (196); “Tú te quieres a ti. A nadie más” (200); “Darme todos los caprichos y decir que sí. Toma, hija, toma y calla. Toma y déjame en paz que tengo mucho que hacer. Pero lo que necesito de verdad me lo quitas” (202). Por muchas cosas materiales que posea Amanda, nada le va a curar la insatisfacción que siente por la ausencia y falta de cariño de sus padres. La inesperada confesión de su hija es un verdadero golpe para Paula.

En consonancia con la tensión de la escena y el conflicto interno de las dos protagonistas, afuera se derrumba el cielo. Este fenómeno natural es un mecanismo dramático común para manifestar el estado mental de los personajes. Como suele ocurrir

con el mal tiempo, tras la tempestad desatada entre madre e hija –que se empujan y golpean con agresividad–, la escena febril da paso a una fase nueva, más calmada.

El teléfono suena otra vez. Esta vez lo coge Amanda y habla con alguien. Después de colgar, le explica a su madre la verdad sobre las extrañas llamadas: le había pedido a una amiga que llamara y colgara si no lo cogía ella; y que en realidad no existe ese amigo que venía a encontrarse con ella; como dice, no es nada popular entre los chicos de su misma edad.

AMANDA – Mentira. A los chicos no les gustan las chicas por su talento. ¿O tú crees que le gustas a Mario por tu talento? Mario es como todos, le pone ligarse a una tía importante, a una tía que todavía está buena.

PAULA – (*Aturdida*) ¿Cómo puedes pensar así con dieciocho años? Yo a los dieciocho años...

AMANDA – Tú a los dieciocho años ya eras tú. Una tía buena que quería transformar el mundo.

PAULA – Y que no tenía nada.

AMANDA – Sí, tenías. Tenías un buen cuerpo y un deseo. Lo de cambiar el mundo te lo creías. Y eso funciona (207).

Con esta obra, Paloma Pedrero describe el tipo de relación materno-filial de la sociedad contemporánea. Según dice en «Madres nuevas, hijas nuevas», incluido en la versión de *El teatro de papel*, editada por Primer Acto, las madres de ayer “eran mujeres sin posibilidad de formación, madres abnegadas que dedicaban todo su tiempo y energía a estar a nuestro lado, a crear hogar” (Pedrero 2006c: 152). En cambio, las madres de hoy han

superado la época en que tenían que luchar denodadamente por conseguir su propio territorio en un mundo dominado y diseñado por los hombres.

La protagonista es una mujer que ha querido tener y ha defendido una familia con esfuerzo, pero sin ese espantoso espíritu de sacrificio que caracteriza a tantas mujeres. Ella ha puesto toda su energía en lograr sus metas sin renunciar al amor. Paula es, como tantas mujeres nuevas, una cansadísima heroína de nuestro tiempo (Pedrero 2006c: 151).

Así las cosas, en la familia actual han surgido problemas diferentes e inesperados: la confrontación de valores, el conflicto generacional y la carencia de afecto familiar. De estos, la autora describe la discordia y la falta de entendimiento entre madre e hija, antiguas compañeras en familia tradicional. Las madres de nuestra época dedican las vida a alcanzar sus sueños; sus hijas, pese a todo, siguen reclamándoles que cumplan con el rol tradicional.

AMANDA – Pero tú no me has ayudado a ser yo. A ser distinta. Escucha, madre ciega, ¿tú que me has dado?

PAULA – (*Débilmente*) Yo... todo.

AMANDA – Sí, pero tu todo es poco, mamá. Tu todo es muchos caprichos, muchos estudios, mucha paga y mucha niñera.

PAULA – No sólo.

AMANDA – Tú tenías que luchar, que luchar por cambiar el mundo, que luchar por la igualdad de los sexos, que luchar por triunfar profesionalmente...

PAULA – Yo tenía que hacerme persona.

AMANDA – Sí, por supuesto, pero, entonces, ¿por qué fuiste madre?

PAULA – No puedo creer lo que oigo... Tú, tú me estás diciendo...

AMANDA – ¿Sabes? No me he acostado nunca con un tío. No les gusto. Sí no me mires así. Me invento las historias, como tú. Yo soy guionista de mi vida. De mi puta vida (210).

En ese momento, Paula se apercibe de la grave situación de su hija, quien, para evitar engordar más, suele meterse los dedos hasta la garganta después de comer. Por la escasez de afecto paterno, Amanda ha sufrido mucho tanto física como espiritualmente: “No tengo nada, madre. Estudio sí pero, ¿estudiar es tener talento para hacer cine? Eso no me lo creo. No me creo que sacar buenas notas tenga nada que ver con el arte. [...] Estoy aburrida de ser lista, de ser buena, ¡de ser gorda!” (209). Amanda está en el abismo de la desesperación y del abandono.

Paula hace lo que puede para contrarrestar la terquedad de su hija: “[tu belleza está] en tu fuerza, en tu inteligencia, en tus heridas, en tu cuerpo de sesenta y dos kilos” (212). Acto seguido, le ruega que al día siguiente la acompañe a ver a un médico; Amanda, sin embargo, responde que ya ha encontrado a un psicólogo que es amigo de su padre.

PAULA – ¿Lo sabe tu padre? ¿A tu padre se lo has dicho?

AMANDA – Sí, y él está esperando el momento para decírtelo a ti.

PAULA – (*Acongojada*) ¡Dios...! ¿Será verdad que no me entero de nada?

AMANDA – El psicólogo no ve grave mi caso.

PAULA – ¿No? ¿De verdad?

AMANDA – De verdad. Piensa que es sólo una mala racha. Ve más grave lo mío... contigo.

PAULA – ¿Conmigo?

AMANDA – La falta de comunicación. El odio... escondido.

PAULA – (*Suspira hondo*) ¿De verdad piensas que soy mala madre?

AMANDA – Sí.

PAULA – ¿Y por qué me lo tenías que decir hoy?

AMANDA – Era buen momento (212-213).

La dilatada falta de comunicación entre madre e hija ha dado lugar a serias consecuencias en sus respectivas relaciones. Los problemas resultantes son similares a los que genera la incomunicación entre las distintas clases sociales. En este extremo es donde se manifiesta el interés recurrente de la dramaturga.

Volviendo a la obra, Paula comparte con su hija las dificultades pasadas durante la Transición y su lucha por afirmarse como mujer en un contexto competitivo. En su vida, siempre se ha resistido a acatar el rol de ama de casa sometida que le asigna la tradición, luchando sin descanso contra la sociedad patriarcal.

PAULA – Lo que quería decirte es que yo sabía que tenía que luchar como una loba para salir de ese infierno. Porque ese es no era mi infierno. [...] Por eso me puse a estudiar, Amanda. A estudiar por la noche. Cuando me casé con tu padre ya era licenciada en Filología. Ya escribía (216-217)

[...]

Tú no tienes la culpa. Pero yo tampoco. Yo no tengo la culpa de vivir en una sociedad mal hecha, injusta, canalla con las mujeres. Porque ni te imaginas lo que he tenido que pelear para que me respetasen, para tener mi propio nombre. Lo que he tenido que luchar y lo que sigo luchando (218).

[...]

“¿Qué más? (*Amanda calla*) ¡Yo pensaba que tú en el fondo estabas orgullosa de mí! No, ya veo que no. Que mi trabajo, mis obras, mi esfuerzo por transformar este jodido mundo, te importan un carajo (219).

[...]

Yo no te he hecho comiditas, ni he vivido sólo para ti, ni he estado encima de ti como una mosca en la miel, ni me he pasado el día haciéndote la ralla del

pelo... Pero yo, Amanda, cuando me dejabas, te he besado mucho, te he entiendo mucho, te he gozado mucho... (219).

Amanda es víctima del derrumbamiento de la familia tradicional en la sociedad contemporánea; ello no obsta para que Paula también lo sea, siempre forzada a hacer frente a los prejuicios del contexto androcéntrico, tratando de no perder su propia identidad. Sobre esto, explica Rafael Fuentes:

El conflicto de *En la otra habitación* enfoca desafiantes dilemas que tardarán mucho en resolverse y sobre los que nos conviene meditar. Amanda ha sido educada sin convencionalismo castradores y con todas sus necesidades materiales cubiertas, pero reclama una presencia física y moral de una madre afectivamente ausente, y tiene razón. Paula ha alcanzado con indecible esfuerzo una vida creativa y exige mantener su autonomía y sus ilusiones intactas sin que queden restringidas por unos injustos sentimientos de culpa, y también tiene razón. De un nuevo modelo de padres acaba de surgir un nuevo modelo de hijos, ambos con razones idénticamente legítimas, abocadas a una formidable confrontación emocional (Fuentes 2012).

A través del tiempo de la disputa y la confesión, las dos protagonistas llegan a entender las condiciones de cada una. Paula quiere genuinamente que su hija se quiera mucho más a sí misma y su autoestima se mantenga intacta; por tanto, despliega toda su capacidad para que persiga sus metas y se afirme como mujer independiente: “Eres pequeña, mentirosa y lianta. Eres exigente, egocéntrica. Pero eres brillante” (221); “Ya está. ¡Largo! Tienes que volar. Tienes que crecer, niña. Volar” (222). Su madre le ha ofrecido vivir en una buhardilla, separada de la casa familiar familia entera, precisamente para que

pueda realizar sus objetivos: remitiéndose a “Una habitación propia” de Virginia Woolf²⁹, se trata de un recinto privado en el que puede aprovechar su tiempo a solas y alejarse del mundo.

En este momento, a modo de clímax, arrecia la lluvia: “*Comienza a diluviar. El ruido de agua sobre el cristal de la claraboya es impresionante*” (222). La tensión entre las dos mujeres, así y todo, va disminuyendo. De pronto, Amanda siente dolor en el estómago, y Paula empieza a acariciarla como si fuera una niña. Con esta aproximación y la nana que su madre le canta –la misma que cuando era pequeña–, el odio de Amanda se esfuma y la relación materno-filial se fortalece.

AMANDA – Lo de la comida es cierto. Desde hace unos meses devuelvo a veces. No siempre, pero estoy preocupada. Me estoy obsesionando.

PAULA – Está bien, no te preocupes, eso lo resolveremos también.

AMANDA – ¿Me vas a llevar a un psiquiatra?

PAULA – (*Después de una pausa*) No, hija, no. Voy a desayunar contigo, a comer contigo, a cenar contigo. Yo no me voy a mover de tu lado hasta que hayas hecho la digestión.

AMANDA – ¿Y el trabajo? ¿Y tus guiones?

PAULA – Quiero que sepas una cosa, Ami, quiero que sepas que aunque creo que he escrito alguna obra buena, aunque hay alguna que me gusta mucho, la mejor, la mejor que he hecho en mi vida, eres tú.

AMANDA – No te creo.

PAULA – Te lo juro (224-225).

²⁹ Evidentemente, la buhardilla de Amanda nos retrotrae a este clásico del feminismo. Escrito en 1929, en él leemos que “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (6). La buhardilla es un espacio simbólico modelado a partir de esta idea, como una de las dos puertas que conducen a la independencia de las mujeres. La otra es el poder adquisitivo, que también posee Amanda.

Amanda le confiesa a su madre que siente algo especial por Mario, que ello se debe a que es el primer hombre que la ha entendido y escuchado. Por eso, cuando leyó las cartas secretas entre su madre y él, sintió un enorme golpe, “como si una mano llena de garfios me... me agarrase el corazón y me lo estrujase con saña” (226). Ahora, no obstante, es consciente de que Mario no es quien se pensaba, sino que se trata de un hombre igual que los demás.

Para Amanda, esta disputa es un paso más hacia la madurez: gracias a ella descubre que Paula es mujer antes que madre, y que también ella requiere una vida propia; por su lado, a Paula le es dado reconocer lo más importante y valioso de su vida, empañado por su rutina y constante lucha. Las dos mujeres, superado el conflicto, se vuelven compañeras: “Mira, a partir de ahora, esta será la habitación de las dos. La otra habitación. El lugar en el que desnudarnos” (227). De este modo, la buhardilla de Amanda, que al principio era un espacio de batalla, se ha transformado en un espacio de la reconciliación, como el estudio de María en *El color de Agosto*.

Para terminar, vuelve a sonar el teléfono. Al fin aparece Mario, con más de una hora de retraso, diciendo que no ha podido llamar antes porque se había atrapado en el monte por la tormenta. Con su llegada, renace la tensión entre Paula y Amanda. La obra termina, pues, con un final abierto; cabe decir, pese a todo, que la malicia ha desaparecido del combate y que, por lo tanto, hay esperanza.

En la otra habitación fue escrita años más tarde de la etapa de Pedrero que consideramos. Creemos, no obstante, que la afinidad temática y formal con las obras del primer periodo justifica nuestra postura: como en estas, también aquí tenemos

pocos personajes, la estructura es sencilla –una sola, larga, escena– pero la acción intensa, mientras que en el aspecto temático se vuelve a repetir la búsqueda de identidad y libertad de las mujeres. Ahora bien, en comparación con las obras anteriores, centradas en problemas propios del pasado, de las primeras conquistas del activismo femenino, *En la otra habitación* presta atención a la circunstancia y los problemas de nuestra contemporaneidad, en un contexto de neo-feminismo desde el que es posible considerar los traumas de los primeros tiempos desde un prisma evolucionado.

3. Segunda etapa: El individuo marginal

En la primera etapa de su carrera como dramaturga, Paloma Pedrero centraba su interés en la existencia de la mujer, nutriéndose de su experiencia personal y con el propósito de reflexionar sobre la persona y la formación del ego en la dimensión individual. Tras una etapa intermedia, sus intereses se diversifican, abordando problemáticas de alcance más colectivo y social. En efecto: limitada en un comienzo a las dificultades particulares o sentimentales de la mujer, Pedrero se convence de que esta perspectiva supone, en última instancia, un obstáculo para la solidaridad colectiva y la ampliación de conciencia de las mujeres, con lo que decide ensanchar la visión e introducir nuevos materiales.

Esta corriente de cambio de la autora se debe a que el discurso feminista ya no es patrimonio exclusivo de las mujeres, sino que se ha transformado un tema más popular y universal. La posición marginada a la que se veían forzadas las mujeres en el orden de la sociedad patriarcal ofrece tanto el punto de vista de “los otros” –que cabe observar y estimar desde unos valores distintos– como la posibilidad de solidarizarse con los otros seres marginales en la dimensión sociopolítica. Oponer resistencia al discurso dominante – el de la voz masculina unilateral– otorga voz a los seres marginales y oprimidos a lo largo de la historia, empleando “la diferencia” como fuente de reconciliación, no de “discriminación”. Este es el punto de partida del trabajo de la segunda etapa de Paloma Pedrero.

La dramaturga coloca en escena sus experiencias y percepciones en torno a los seres marginados de la sociedad moderna, coherente con su interés por los que sufren, en sus relaciones, frustración, angustia del desamor o crisis de identidad. La problemática de “el triunfo y el fracaso”, uno de los temas que la propia autora considera principales en su producción, establece un nexo con las obras de esta segunda etapa. Así lo plantea: “¿Qué es eso el triunfo y el fracaso? ¿Quién es el que triunfa? ¿El que tiene? Pero el que tiene el qué. ¿Son los marginados seres fracasados? ¿Son los que triunfan socialmente seres felices?” (Pedrero 1999d: 26). Respecto al significado del triunfo y el fracaso en la sociedad contemporánea y a la existencia de seres marginados, Pedrero se interroga sobre si las personas exitosas y ricas son felices, y a la inversa, si las fracasas y pobres son desgraciadas, centrando su escritura en estas últimas.

Desde la perspectiva feminista, existe un área fronteriza, dominada por el desorden y la confusión, adonde van a parar las mujeres que han sido expulsadas de la sociedad patriarcal con el objeto de alcanzar su identidad. Al empezar a derrumbarse el pensamiento dicotómico, que dominaba en la sociedad occidental, el sistema se vio obligado a adoptar ciertas alteraciones, como la desaparición de los límites entre estados mecánicos y conceptuales. Con el cambio de paradigma, fenómenos sociales tales como la familia nuclear empiezan a peligrar; a cambio, el individualismo y la evolución continuada de los *mass media* han provocado una especie de “alienación” en todos los ámbitos de la sociedad, dando lugar a un nuevo problema: la “ausencia de lo público”. Puesto que la alienación social en nuestra época proviene de la ausencia de lo público, hay que investigar la relación

entre el yo y los otros. Así, la dramaturga hace un análisis de “lo público” desde la perspectiva femenina que fue eliminado en el discurso general.

En su tránsito de la primera a la segunda etapa, el interés de Pedrero, centrado en la conciencia de la mujer individual, evoluciona hacia una más amplia perspectiva sociocultural. En su atención hacia el ser olvidado y alienado por la modernización de la sociedad, podemos asegurar, sin embargo, que todavía siente interés por el punto de vista feminista. En una sociedad que se renueva a gran velocidad, se menosprecia todo lo que no concierne a la modernización. Las mujeres representan una postura ajena a este proceso. No es una coincidencia, pues, que se cuenten entre los fracasados y alienados que protagonizan las obras de Pedrero; reacias al comportamiento estándar, se ven con frecuencia castigadas (violencia doméstica).

La dramaturga suele prestar atención a los individuos marginales, débiles y desvalidos, a aquellos a quienes el poder ideológico, político o económico maltrata y convierte en víctimas. De ahí que aborde temas tan serios como los malos tratos, la prostitución o la droga. En una entrevista, afirma acerca de este interés:

Yo siempre me he identificado con la gente que está fuera del sistema, con la gente que intenta hacer su propio camino, aunque ese camino les lleve a meterse, a veces, en algo de lo que luego no saben cómo salir. Me interesa mucho el alma de esas personas. Me interesan mucho los procesos que llevan a la gente a marginarse. Además, me parecen personajes mucho más poéticos. Yo en los rebeldes, en los marginados, veo poesía. Yo en un vagabundo veo poesía, en un negro veo poesía, en una mujer veo poesía. En un hombre de esos, típico, de negocios, que viene del banco y tal, es que no veo poesía (Harris 1993: 32).

La noche que ilumina trata de una mujer maltratada por su marido. *De la noche al alba* y *Cachorros de negro mirar*, por su lado, están protagonizadas por prostitutas. La posición social de estas es considerada la más vulgar, pero la autora revela su aspecto humano. En *Cachorros de negro mirar*, por último, aparecen dos jóvenes cabezas rapadas, Cachorro y Surcos, rebosantes de violencia y odio infundado hacia la sociedad. Más personajes marginados y fracasados, nostálgicos de un pasado glorioso, intervienen en *Invierno de luna alegre*, así como en *El pasamanos*, en torno a la lucha de unos débiles ancianos contra la injusticia social.

3.1. *Invierno de luna alegre*³⁰ (1985)

Invierno de luna alegre se alzó con el XVII premio Tirso de Molina, en 1987, así como con el premio a la mejor Autoría en la Muestra Alternativa del Festival de Otoño de Madrid, en 1994. El 11 de febrero de 1989 fue estrenada en el Teatro Maravillas, convirtiéndose en el cuarto estreno de su autora, tras *La llamada de Lauren*, *Resguardo personal* y *El color de agosto*.

La ubicación de esta obra es una pensión madrileña. El protagonista, Olegario, es un antiguo torero que ahora se gana la vida con un espectáculo callejero ambulante. Así lo describe la acotación: “*Cuarenta y cinco años. Aspecto de mendigo refinado: ropa muy*

³⁰ Paloma Pedrero, *Invierno de luna alegre*, en *Besos de lobo y Invierno de luna alegre* (Madrid: Fundamentos, 1987), pp. 55-128. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

pasada de moda, pero con relativa limpieza. Abrigo de espiguilla gris. Pantalones marrones de pata ancha. Botas chirucas. Los colores de su vestuario son heterogéneos y apagados. Tiene el pelo cano y barba cerrada. A pesar de no ser mayor, su aspecto es de viejo. Es la típica persona de edad indefinida.” (56)

La primera escena nos sitúa en “*una plaza o una calle de Madrid*” (57). Olegario está sentado en “*un banco entre dos árboles pelados de un lugar transitado, pero no céntrico*” (57). Es invierno y el ambiente es “*sórdido y helado*” (57), claro reflejo de su situación actual, de su vida difícil y solitaria. Al romper el frío y el silencio, el sonido de música va creciendo. Con las luces de colores, el ambiente va cambiando como “*algo mágico, que rompe bruscamente la realidad*” (57) y se reinicia el espectáculo de Olegario. Encima de una mantita de color arena, coloca un toro de plástico y un torero, curiosamente mayor que el toro; acto seguido, pulsa el botón de un pequeño magnetofón, del que salen los “olés” de un público entusiasta, y toca un pasodoble con una trompeta. Saca entonces una gran espada para matar al toro: “*Da una carrerita y le clava la estocada con certeza. El torito de plástico se desploma*” (58). Para terminar, pasa la gorra, mientras “*de nuevo, el sonido de los pasos, que esta vez va decreciendo, se lleva la magia del momento. Todo vuelve a la realidad*” (58).

La representación de Olegario es tosca y deficiente; así y todo, el espectáculo lo trasporta de una realidad miserable a un mundo mágico, en donde se cumplen sus sueños íntimos. En el pasado, allá por el año 1966, Olegario fue una joven promesa del toreo. Cuando murió su padre se le propuso sustituirlo como músico en las Ventas; él, sin embargo, soñaba con ser un torero famoso. Por fin, se le presentó la ocasión de tomar la

alternativa, en la misma plaza de las Ventas; por desgracia, su debut fue un fracaso. Su actual espectáculo hay, pues, que entenderlo como un reflejo de ese anhelo no satisfecho. En su obra *Drama, Metadrama and Perception*, Richard Hornby apunta sobre el juego de roles que encarna Olegario: “Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be” (Hornby 1986: 67). Olegario sobrevive al presente conservando en su corazón sus aspiraciones pasadas sin preocuparse de planear una nueva vida.

Después del espectáculo de Olegario, una joven se acerca y le pide dinero para un bocadillo. Se trata de Reyes, “*veinte años. Guapa, graciosa y macarra*” (56): una muchacha huérfana, que vive en la calle, pasando frío y, sobre todo, hambre. Al principio, Olegario no presta atención a su demanda; al final, en cambio, termina llevándosela a su casa.

La segunda escena, una hora más tarde, se desarrolla en el cuarto de la pensión donde vive Olegario. Dado que no ha sido capaz de rechazar la petición de Reyes, decide compartir la cena con ella:

Es un pequeño cuarto de casa antigua. El habitáculo es claramente unipersonal: una cama de uno diez (de las que ya no se fabrican), una pequeña mesa cuadrada, una silla, una cómoda con cajones, un lavabo desconchado, una lamparilla de pocos vatios. En la pared hay colgado un cuadro de la Virgen Dolorosa y, al lado, pósters de referencias taurinas. Todos los elementos son antiguos y pobres, pero están ordenados. Una limpieza superficial y un brasero encendido dan calidez al ambiente (61).

Sentados a una mesa pequeña –Reyes en la silla y Olegario en un cajón de madera– comen judías verdes y beben vino. El ambiente y la decoración de la habitación de Olegario reflejan un contexto detenido en el tiempo, un pasado glorioso. Los pósteres de los toros colgados en la pared contrastan con el cuadro de la Virgen Dolorosa, revelando el ambiente pobre y miserable de la pensión. El espacio, así, refleja la incapacidad de los personajes a aceptar su presente, viéndose atrapados por el recuerdo de un pasado a medio camino entre realidad e ilusión. En este mismo sentido, José Luis Castro González (2011: 60) apunta que la pensión de esta obra es un “mundo de soledad y ensueño (...) un espacio propicio para indagar en el imaginario de sus personajes”. Como dice Reyes al final del drama, la pensión, refugio de pobres e impotentes, es una “ruina” (118).

REYES – ¿Te parece poco? Podríamos salir de esta ruina.

OLEGARIO – ¿De qué ruina?

REYES – Podríamos dejar la pensión, la calle...

OLEGARIO – Pero si estamos bien. No necesitamos a nadie. Somos independientes. En esos antros tendrás que pasar por todo. No es un sitio para ti (118).

En un principio, Olegario se limita a invitar a cenar a Reyes, pero después de oír su historia –acaba de salir de la cárcel por robar y no tiene ningún sitio adónde ir– siente compasión por ella y le ofrece cobijo, aunque su habitación es muy pequeña, lo justo para una persona. Tras una sencilla cena, oyen un ruido extraño procedente del cuarto del vecino y Víctor, un joven de “*veinticuatro años, es atlético y atractivo*” (56), aparece en casa de Olegario para disculparse por el ruido del ordenador. Este presenta a Reyes diciendo que es su sobrina. Ella, por su lado, decide quedarse en la habitación y Olegario le cuenta su

historia como torero y el día en que tomó la alternativa en las Ventas. Al terminar, los dos se acuestan en sendos extremos de la cama.

En la tercera escena, diez días después, somos de nuevo partícipes de la representación del espectáculo callejero de Olegario. Aunque se trata de la misma calle de la primera escena, el espacio escénico ha cambiado:

La pequeña manta de color arena que hacía de «coso» en la primera escena ha sido sustituida por otra mucho mayor. Rodea su mitad posterior una valla semicircular de tela rojiza, sostenida por listones de un metro de altura, situada convenientemente para no impedir la visión del público. Esta valla hace la función de vestuario de actores y de «tablas». De árbol a árbol hay una cuerda de donde penden caras de cartulina con amplias sonrisas que representan al público de la plaza (69).

Con la participación de Reyes, el espectáculo ha crecido: Olegario desempeña los papeles de presentador, torero y músico; ella, por su lado, los de vendedora de flores, novia y toro. El nuevo espectáculo obtiene un gran éxito de público, cosechando más dinero que nunca. Tras este logro, Olegario y Reyes se lanzan a celebrarlo: ella pone música rock y comienza a bailar desenfrenadamente, ofreciéndole a Olegario que la acompañe y se deje llevar por la sensación de libertad. Cuando él se mueve descompasadamente, avergonzado, dos amigos suyos hacen aparición, burlándose de su figura ridícula: Félix, “*cincuenta y cinco años mal llevados. Jubilado anticipado*” (56) y Piña, “*treinta y seis años. Ex boxeador sonado*” (56). Olegario les presenta a Reyes y Piña le regala un ramo de flores. Reyes, de buen humor, dice que quiere invitarlos a todos. Olegario advierte entonces que Reyes le ha robado la cartera a uno de los espectadores durante la función, ante lo que

muestra su enfado: “No lo puedo consentir. ¡Robar en mi espectáculo! Desacreditar mi nombre” (81). Pero Reyes no quiere hablar del asunto y se marcha sola, seguida por Piña. Olegario y Félix se quedan solos y entre ambos se manifiesta una diferencia de opiniones:

OLEGARIO – Está obsesionada con la libertad. Con una libertad que yo no entiendo. Es como si tuviera que estar escapándose siempre de todos los sitios. Creo que no está a gusto conmigo, que no se siente libre.

FÉLIX – Eso son cosas de la juventud, hombre. Mucho hablar de libertad y de pamplinas, pero luego que no les falte su buen plato de judías para llenar la barriga. Los jóvenes son egoístas, torero, lo quieren todo.

OLEGARIO – Yo la quiero a ella. Entiéndeme, Félix. Reyes es mi socia, es parte de mi espectáculo...

FÉLIX – (*Con ironía*) ¿Nada más?

OLEGARIO – ¿Qué insinúas?

FÉLIX – Pues... ¿Que si no...?

OLEGARIO – ¿Que si no qué?

FÉLIX – Coño, torero, ¿qué va a ser? (*Bajando la voz*) ¿Que si no te la tiras?

OLEGARIO – (*Indignado*) ¡Por supuesto que no, y como me entere yo de que alguno de vosotros intenta algo con Reyes, le mato! ¡Que soy capaz de cualquier cosa! ¿Te enteras? (82).

De esta manera, Olegario y Reyes empiezan a establecer una relación íntima como padre-hija, lo cual nos lleva a recordar a los protagonistas de otra obra de Pedrero, *Una estrella*: Juan y Estrella. Así como Juan le revela a Estrella la paternidad que le faltaba, Olegario le ofrece a Reyes un bienestar, una atmósfera tranquila, una generosidad y un afecto incondicional nunca experimentados por carecer de padres.

Dos horas más tarde, en la cuarta escena, aparecen por el pasillo de la pensión Reyes y Piña. Reyes quiere que Piña se vaya y la deje sola en la habitación, pero este insiste en quedarse hasta que llegue Olegario. Ante el forcejeo, interviene Víctor para ayudarla; recibe, sin embargo, un puñetazo de Piña, que se marcha. Reyes y Víctor escuchan entonces música rock, juegan y se besan, hasta que Olegario entra en la habitación. Debido al volumen de la música, los dos jóvenes tardan en darse cuenta de su presencia. En medio de su conversación sobre el espectáculo, Víctor dice que se dedicó a la gimnasia deportiva durante diez años, tras lo que Reyes le pide que le muestre alguna acrobacia, por ejemplo, una voltereta. Pero Víctor percibe de incomodidad de Olegario y decide irse. Reyes, sin embargo, corre tras él, a devolverle su cazadora olvidada, y en el pasillo Víctor le enseña su especialidad, una palomita magnífica. Reyes celebra su habilidad: “(*Impresionada*) Pero... ¡Eres... eres de goma!” (93). Esta situación de tres personajes –“*Ahora veremos a Olegario en su habitación y paralelamente a Víctor y Reyes en el pasillo*” (92)– tiene una gran importancia: propone un sugerente planteamiento argumental, con Olegario solo a un lado, y Reyes y Víctor, juntos, al otro.

Invierno de luna alegre pone en escena a un grupo de seres marginados prototípicos. Aparte de Olegario, en la pensión viven tres personajes más: Piña, un ex boxeador sonado, Víctor, un joven aprendiz de informática, y Félix, un jubilado. Todos ellos viven fuera de la sociedad convencional. Se pasan la vida recordando glorias pasadas e idealizando sus anhelos, esforzándose por eludir la adversidad y tristeza de la vida real. Los inquilinos de la pensión “forman la panoplia de personajes fronterizos, en el límite de la marginalidad, que soportan el eco de sus propias pasiones ya adormecidas” (Gómez Porro 1989: 57).

Olegario, cuyo debut en las Ventas nos lleva a presumir que probablemente tuviera algo de talento, le cuenta a Víctor por qué dejó la carrera de torero:

VÍCTOR – (*Súbitamente*) ¿Por qué dejaste los toros?

OLEGARIO – Eso es agua pasada.

VÍCTOR – Dímelo, joder. Me gustaría saberlo. Debiste ser un buen torero.

OLEGARIO – ¿Por qué lo sabes?

VÍCTOR – Un mal torero no toma la alternativa en las Ventas. ¿Por qué lo dejaste?

OLEGARIO – (*Después de una pausa*) Por una mirada.

VÍCTOR – ¿Te dieron una cornada fuerte?

OLEGARIO – No, no; por una mirada.

VÍCTOR – ¿Una mirada? (Haciendo un esfuerzo por comprender) Ah, tu novia.

OLEGARIO – (*Se ríe*) No, algo mucho más grave.

[...]

OLEGARIO – Fue un toro.

[...]

OLEGARIO – Nunca nadie me había mirado así. Aquel animal tan parecido a mí. Tan solo y desvalido como yo. Su respiración y la mía, los dos tan cerca de la vida y de la muerte... Su mirada inteligente (113-114).

Gracias a esta revelación, se explica por qué Olegario evita agujerear los ojos del toro de plástico usado por Reyes en su espectáculo, pese a que ella se lo pide con insistencia: “si le hicieras a esto los agujeros y pudiera ver por dónde voy, me saldría mucho mejor. Debo parecer un toro subnormal” (75). Identificado con el toro, Olegario se vio incapaz de actuar como matador. Ahora el espectáculo le da “la oportunidad de recuperar su identidad como torero y de disfrutar de todas las características que figuran en esa identidad, tales como la valentía, la virilidad y la fama” (Berardini 1994: 182). En otras palabras: a través de su

teatro ambulante, Olegario puede cumplir su deseo de antaño y disfrutar otra vez la gloria del buen torero. Así, cada vez que termina su representación, con el sonido de los pasos se desvanece “la magia de momento” (58, 74, 108) y “todo vuelve a la realidad” (58, 74). Él, de todos modos, se siente orgulloso de su espectáculo y se ve a sí mismo no como comerciante, sino como “artista” (90).

Por su parte, Piña, el ex boxeador, fue Campeón de España de pesos ligeros en 1961; ahora, en cambio, retirado de su profesión por sobrepasar el peso reglamentario, se levanta a las siete de la mañana para ayudar a la patrona de la pensión a fregar las escaleras y así ganar una cantidad insignificante de dinero.

Por último, el personaje de mayor edad de esta obra, Félix, pasa los días con su pensión de jubilado. Realista y conservador, rechaza todo tipo de transformación a su alrededor: por ejemplo, le trasmite a Olegario su disgusto sobre su cambio de apariencia y comportamiento, y se queja de que Reyes incluya música rock en su espectáculo. Félix es un personaje representativo de los que están satisfechos con su posición actual y, al mismo tiempo, critican la importancia que conceden los jóvenes a la libertad y la evolución. Con su actitud propicia que el resto de los personajes siga viviendo de sus glorias pasadas, en un espejismo que les hace olvidarse de sus apuros y miserias actuales. Esto va a cambiar drásticamente con la llegada de Reyes, la joven vagabunda.

De acuerdo con sus inclinaciones, se pueden diferenciar dos tipos de personajes marginados: por una parte, Olegario, Félix y Piña; y por otra, Reyes y Víctor. Los primeros viven en el pasado; por el contrario, Reyes y Víctor siempre miran hacia el futuro, sin miedo al cambio. Esta diferencia de perspectiva es el punto de partida que genera conflictos.

Víctor, tras dedicarse a la gimnasia durante diez años, ahora estudia informática para llegar a ser un experto. Antes solía entrenar bastante tiempo, pero después de darse cuenta de que para ser un atleta hay que tener mucha vocación, abandonó la carrera. Desde este punto de vista, se puede decir que es una persona orientada hacia el futuro. En ello se diferencia de sus tres vecinos de pensión: Olegario, Félix y Piña.

En cuanto a Reyes, no solo es huérfana, sino que carece de toda información sobre sus padres: “Y yo que sé. Las hijas de puta de las monjas del colegio nos decían que nuestra cigüeña se había perdido y nos habían dejado allí. No veas qué morro. Y como yo era una niña alta no me adoptaron... (*Displicente*) Ahora me alegro. Me gusta la libertad” (63). Siempre fuera del reglamento y orden social, es una muchacha salvaje y libre. Al conocer a Olegario, acepta el papel pasivo y sumiso en su espectáculo, actuando, por ejemplo, de vendedora de flores o interpretando al toro, el ser dominado y, en última instancia, muerto a manos de Olegario. Así se entienden al principio, diseñando un espectáculo más sustancioso que se promete exitoso, mientras Olegario descubre el don de ella para el baile y el canto. Pronto, sin embargo, se revela la pasión innata de Reyes por la libertad.

En contraste con el tipo de personajes representado por Olegario, Félix y Piña, quienes desean quedarse en la pensión, símbolo del disfrute antiguo, Reyes y Víctor, emblemas de los jóvenes de la sociedad actual, aspiran a una vida más libre, por mucho que sus aventuras puedan ser peligrosas e inestables.

La quinta escena tiene lugar la noche del 5 de enero, festividad de los Reyes Magos, en la habitación de Olegario. El aspecto de este ha cambiado notablemente: “*tiene el pelo más corto y negro; su afeitado es perfecto. Aunque los pantalones son los de siempre, lleva*

un jersey, tipo chándal, con una inscripción en el pecho: «California University» –o algo parecido–. Hasta su comportamiento físico ha cambiado. Una cierta euforia convierte sus movimientos, dándoles un aire juvenil. Y por primera vez descubrimos que es un hombre de cuarenta y cinco años” (93). También su habitación, antes unipersonal y solitaria, ha experimentado cambios: “la lámpara ha aumentado de watios. En los cuadros y paredes cuelgan espumillones y campanitas navideñas. Encima de la cómoda hay un arbolito de navidad, artificial, lleno de bolas y luces. La mesa está preparada con mantel y vajilla nueva de duralex. En el centro, un jarroncito con flores naturales. Hay dos sillas nuevas, colocadas una a cada lado de la mesa” (93).

Olegario está preparándole una cena romántica a Reyes, como regalo sorpresa por su veintiún cumpleaños; se halla dando los últimos retoques: perfuma la habitación, enciende las luces del árbol. Félix y Piña acuden para ayudarle con la tarta y las velas. Félix le reprocha el cambio de aspecto de Olegario: “¿Qué te has hecho en el pelo? [...] Los únicos que se tiñen son los maricones” (94); Piña, por su parte, lo admira, diciéndole: “Estás muy favorable. Más que Víctor” (94), “Parece un torero de verdad” (95). Cuando sale Piña para comprar dos velas más, Félix le informa de que este va a volver a boxear, llevado por el odio que siente hacia Víctor, cosa que a él le irrita: “No sé qué pasa en esta maldita pensión, que estáis todos revolucionados. Piña que quiere entrenar, tu vecino con la maquinita, a ti que no se te ve ni poniéndole cirios al Santísimo...” (96). El tema de Reyes también lo saca de sus casillas:

FÉLIX – Hablando con sinceridad..., una vergüenza.

OLEGARIO – (*Sorprendido*) ¿Por qué?

FÉLIX – Esta chica, con esa falda, enseñándolo todo y cantando esas cosas tan raras...

OLEGARIO – ¡Canta un rock! ¡Que no te enteras!

FÉLIX – Pues parece una cabaretera. Lo siento por ti, te consideraba más serio.

OLEGARIO – Tú no sabes lo que es el arte, Félix. Estás anticuado. Y estás opinando sin tener ni puta idea.

FÉLIX – Oye, no te pongas pedante que desde que estás con esa te has vuelto de un remilgao...

OLEGARIO – Estoy como me da la gana. Y deja de llamarla esa y tratarla como si fuera una cualquiera, porque no te lo tolero.

FÉLIX – ¡Te está lavando el cerebro! A tu edad..., con esa pinta...

OLEGARIO – (*Agresivo*) ¡Te estás pasando, Félix! ¡Te estás metiendo en mi vida, y no te lo he pedido! Si eres un viejo verde, yo no tengo la culpa.

FÉLIX – (*Violento*) ¡No me insultes!

OLEGARIO – ¡Y tú no me grites, que te...! ¡Que te...! (*Llaman a la puerta*) ¿Quién es?
(97).

Con la reaparición de Piña, la querella entre los dos amigos queda en el aire y Félix le dice al recién llegado: “Vámonos, Piña. Está claro que Olegario ya no nos necesita”, y se va arrastrando a su compañero. En ese momento sale Reyes de la habitación de Víctor y, al entrar en la de Olegario, su cambio de aspecto la sorprende: “¡Hostia, tío, si eres joven!” (99); “(*Sin quitarle los ojos de encima*) Sí [me gusta], tío. Me encanta. Jodé..., estás guapo. Así me gusta, tronco” (99). Reyes se emociona al ver el esmero con que Olegario ha decorado la habitación para felicitarle el cumpleaños. Los dos protagonistas, llenos de alegría, brindan por los éxitos de sus espectáculos y por una vida feliz. Olegario le regala a Reyes un vestido de leopardo con colgajos de piel y chinchetas chaveteadas, apropiada para su estética rockera, y Reyes a él unos gemelos de oro para su camisa sin botones. Sin embargo, en el instante en que Reyes le propone renovar el espectáculo, suplicándole que

incorpore a Víctor, a fin de convertir “el show [en] un rollo nuevo” (101), surge el desacuerdo: Olegario dice que no necesita a nadie; Reyes, en cambio, quiere ampliar el show, atraer más público y ganar más dinero:

REYES – Lo suyo es el arte. Hace unas piruetas, Ole, que te cagas. Cuando le vi saltar dije: con la inteligencia y el arte de Olegario y el cuerpo de este tío hacemos negocio.

OLEGARIO – Yo no soy negociante.

REYES – Jodé, Ole, no me pongas nervioso. Me refiero a negocio artístico. El menda está cuadrado. Le podemos encargar de llevar los bultos, montar el decorado y hacer el toro. Mira, Ole, así tendrías un toro grande.

OLEGARIO – No, he dicho que no.

REYES – (*Dejando de cenar, bruscamente*) ¡Estoy harta de hacer de toro! ¡Es un coñazo! ¡No lo aguanto más!

OLEGARIO – Está bien; buscaremos una solución para ese problema. Hale, toma otro trozo de pollo.

REYES – No quiero. No tengo hambre.

[...]

No quiero tarta. Tío, te doy una idea cojonuda, y tú pasas. Eres un ególatra (103-104).

A pesar de los esfuerzos de Olegario, Reyes expresa su disconformidad, rechazando los roles tradicionales que se le han impuesto. Amenaza con marcharse si no acepta su opinión, y ante los titubeos de Olegario, se va de la habitación, dejándolo solo, enojado y nervioso.

La escena sexta, tal vez unos días después, se inicia otra vez con el espectáculo callejero de Olegario, casi al final de la corrida, pero ahora con la participación de Víctor. En esta ocasión, Reyes interpreta a la novia, a la presentadora y a la rockera:

REYES-presentadora – ¡Damas y caballeros! El hombre del futuro, el todonudos de cuerpo de goma. El único chicle viviente. Hoy, con todos nosotros, tengo el honor de presentarles: ¡Al extraterrestre! (*Reyes le indica a Olegario que haga sonar los aplausos*) ¡Un aplauso para él!

(Olegario, a pesar de aparente buena voluntad, no da con los aplausos y Víctor aparece ante el público acompañado de un pasodoble. Lleva un chándal común y el único detalle medianamente teatral que luce es una careta de «Mazinger Z». Tiene un dedo vendado) (105-106).

Con la banda sonora de *La guerra de las galaxias* de fondo, Víctor comienza a hacer ejercicios de acrobacia: “puente”, “lateral”, “fli-fla”, “laterales sin manos”, “voltereta atrás”, “vertical”, “secante”, “kit de nuca”, “mortal hacia delante”, “mortal hacia atrás” (106), caminando, finalmente, sobre las manos, esquivando grandes clavos marcianos. Justo después, se oye una música de rock rabioso y la voz sorprendente de Reyes, que arroja la peineta y la capa, dejando ver un vestido de leopardo.

Terminado el espectáculo, mientras Olegario y Víctor recogen los bártulos apresuradamente, empieza a nevar con fuerza. Reyes les saluda y se marcha. Por su parte, Olegario invita a Víctor a una copa de coñac.

En la escena séptima, una hora y media después de la anterior, Olegario y Víctor entran charlando muy animados bajo el efecto del licor. Como Reyes todavía no ha llegado,

los dos hombres se dirigen a la habitación de Olegario para tomar otra copa. Este le recomienda a Víctor que vaya a ver a un viejo amigo que está buscando a un chico trabajador para ayudar en la fábrica. Según dice, lo escuchó por casualidad en el bar: “un trabajo fijo es un sueldo fijo”, añade (112). En apariencia, Olegario le sugiere a Víctor que persiga una situación estable; a la vez, no obstante, desea que salga de su espectáculo, dado que su existencia causa problemas en su relación con Reyes. Cuando Víctor se percató de las intenciones de Olegario, le cuenta, para darle celos, que se ha acostado con Reyes. En el tenso ambiente que se crea entre ellos, irrumpe Reyes y les dice que ha recibido una propuesta de trabajo en una sala de fiestas. Al oír que tiene que ir en top-less, Olegario piensa que es un cabaret; advirtiéndole que “es un mundo de depravados, de gente asquerosa” (119), le desaconseja que acepte la oferta: “Tú eres una artista. ¡Una verdadera artista! No puedes venderte por cuatro mil pesetas” (118); por el contrario, Víctor piensa que es “una ocasión estupenda” (118) y está dispuesto a respaldar a Reyes como representante. Ella vuelve entonces a rogarle a Olegario que le dé su bendición: “necesito ser independiente; quiero ese trabajo” (120); “yo tengo veintiún años; necesito vivir, necesito ser libre. Nunca he tenido un trabajo ni un novio. Siempre he estado sola, en colegios...” (121); “Si me aprecias... tienes que comprenderme. [...] (*Se arrodilla frente a Olegario y le acaricia*) Dime que acepte ese trabajo” (121). Finalmente, Olegario le pide que nunca más regrese por su casa, le da tres mil pesetas y la deja irse. Reyes sale llorando, acompañada de Víctor, para encontrarse con el hombre que le ha propuesto tal trabajo.

El único personaje femenino de esta obra, Reyes, es una muchacha “libre y libertaria que adora el «rock» y carece de escrúpulos antiguos” (López Sancho 1989: 98). Su

lenguaje rezuma el habla de la calle y su comportamiento amoral manifiesta bien el carácter y estilo de su vida cotidiana. Cornelia Weege anota que la protagonista de *Invierno de luna alegre* es completamente distinto a los otros personajes femeninos de la autora,

puesto que ya desde el principio de la obra se trata de una mujer segura de sí misma, enérgica, que incluso a través de su comportamiento y su vestimenta va contra las normas dominantes, y que además no tiene ninguna atadura. Ella toma sus propias decisiones con autonomía y libertad, guiándose exclusivamente por su voluntad. Es decir, posee desde el principio de la obra unas características que los demás personajes femeninos de Pedrero adquieren, bien durante el transcurso de la obra, o bien al final (Weege 2000: 114).

La ubicación temporal de la última escena, la escena octava, es dos días después de irse Reyes. Olegario está en la calle para su espectáculo, pero parece distraído: “*El escenario está a oscuras. La punta de un cigarrillo encendida traza dibujos en la oscuridad. Voz de Reyes: Torero-mío, Torero-mío, torero-mío... Un ruido seco. La luz irrumpe en el escenario. Olegario está solo sentado en el banco de la calle. Su rostro ha adquirido una nueva expresión; tiene una mirada ausente, marcada por unas profundas ojeras, y ahora el pelo negro parece estar en contradicción con su cara avejentada. Con un movimiento lento estrella el cigarrillo contra el suelo y acelera la cinta del grabador. En el suelo está colocada la mantita redonda color arena, el toro y el torero de plástico de la primera escena. Olegario los mira sin decidirse a hacer nada con ellos*” (123). El viejo ex torero no sabe cómo ocultar el vacío que le ha dejado la marcha de Reyes. La estación del año, invierno, simboliza el tránsito de estos personajes marginados, de una primavera floreciente,

un verano fértil y un otoño próspero a un invierno feroz. Aunque en la vida de Olegario emerge bruscamente Reyes como una luz que viniese a alumbrar el invierno despiadado, al final de la obra todo vuelve a ser como al principio. Olegario se ve distraído y perplejo cuando desaparece esa luz que le había devuelto la vitalidad y la sensación de felicidad en su vida solitaria. Así como Reyes transforma su espectáculo, también hace lo mismo con su vida. Por ello, Sonia Sánchez Martínez (2005: 96) dice que, para Olegario, Reyes es “su antagonista, su ayudante y su oponente”, ya que le entrega la ilusión de una felicidad momentánea y se la arrebató súbitamente al marcharse de su lado.

Mientras Olegario está sentado en un banco de la calle sin saber qué hacer, aparece Piña violentamente, con unos guantes de boxeo y buscando a Víctor para vengarse. Al enterarse de que ya hace dos días que este y Reyes se han ido, pierde los estribos y empieza a propinarle trompazos a Olegario, que critica a Reyes con dureza, hasta derribarlo en el suelo. Entra entonces Félix, buscando a Piña, y les hace olvidarse de Reyes. Al contrario que ellos, se siente feliz, pues, opuesto al cambio, desea que sus vecinos vuelvan a la vida normal, anterior a la llegada de Reyes. Olegario y Piña, sin embargo, ya son conscientes de la realidad cruel que se cierne sobre sus vidas derrotadas y marginadas.

OLEGARIO – Escucha, grandísimo tonto, ¿A dónde quieres ir? ¿Qué andas buscando?
¿No te das cuenta de que es absurdo? Pero, ¿qué coño se te ha perdido a ti con ella? Tienes que quedarte aquí..., con nosotros. Vamos a ver... ¿Hace cuánto tiempo que no echamos una partida, que no vamos a los billares? Desde hoy lo vamos a pasar en grande, ¿me oyes? ¡Como nunca! ¡Vamos a disfrutar a tope!
(La última palabra le hace cortarse en seco)

[...]

OLEGARIO – Vamos a ver, campeón, de hombre a hombre. (*Transición*) Tú eres un verdadero valiente, un tío fuerte, no puedes dejarte vencer por un desengaño. (*Como para sí*) La vida sigue y hay que seguir andando. ¿Sabes una cosa? Las peores cornadas, las más traicioneras, son las que dan las mujeres, y te lo dice un torero. (*Le pasa el brazo por el hombro*) Si yo te comprendo... No sabes cómo te comprendo. Pero ¿qué sabe uno? (*Recuperando la energía*) Vamos, campeón, dale un derechazo a la vida, como el que me has dado a mí. A la vida siempre hay que ganarla, por las buenas o por las malas. Ya verás cómo todo se olvida... Venga, vamos a tomarnos un copazo (127-128).

Aunque estas palabras de Olegario se dirigen a Piña, también se aplican a sí mismo, reflejando su desesperación. Los tres amigos abandonan la escena juntos, mientras Olegario toca un pasodoble, y la obra termina con la siguiente acotación: “*El sonido del pasodoble va alejándose mientras entra triunfante el Rock de Reyes, que va creciendo en volumen hasta que deja de oírse la trompeta*” (128). Este desenlace nos vuelve a presentar a Reyes como “una luz engañosa que aleja la felicidad añorada, la realza en su grandeza y, en consecuencia, acentúa la desdicha de estos seres marginales” (Castro González 2011: 61). En la medida en que destapa la realidad dolorosa subyacente a la ilusión, García Garzón (1990: 117) se refiere a *Invierno de luna alegre* como “un espejismo de ternura con postre amargo”.

3.2. *El pasamanos*³¹ (1994)

La trama principal de *El pasamanos* se despliega en torno a un espacio escénico sencillo: la casa pequeña de un matrimonio viejo. La pieza empieza con esta acotación:

Al encenderse la luz vemos la vivienda de Segundo y Adela. Consiste en una sala con una pequeña cocina adosada. A pesar de la estrechez, el espacio es acogedor y está cuidadosamente arreglado. Al fondo vemos una puerta que lleva al retrete. En la parte frontal otra puerta da a una vieja escalera que, empinada, conduce a la calle de un viejo barrio (75).

El argumento de esta obra, dividida en tres escenas, es muy simple e intenso. Pese a esta simplicidad, las escenas responden a la estructura típica de toda narración, repartida en cuatro fases: presentación (primera escena), desarrollo del conflicto (segunda escena) y clímax y desenlace (la tercera escena).

El protagonista, Segundo, es “*un anciano corpulento de unos setenta años. Viste una oscura americana algo anticuada y camisa blanca. A su lado reposan un par de muletas*” (75). Lo encontramos sentado en un sillón y, al lado de él, su mujer Adela va y viene inquieta porque están esperando la visita de una reportera de televisión y quiere recibirla con galas apropiadas. Adela pretende que su marido se ponga una corbata y el anillo de boda, pero él se niega, ya que la corbata ya está “apolillada” (75), y por el anillo está hincándose los pies heridos hasta todo el cuerpo, así que causa la peor circulación. La

³¹ Paloma Pedrero, *El pasamanos*, en *Cachorros de negro mirar y El pasamanos* (Madrid: Fundamentos, 2001), pp. 73-119. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

corbata y los calcetines anticuados y el anillo de oro, aceptado a regañadientes por Segundo, son los objetos simbólicos de antaño. El viejo sufre continuamente y se queja de sus problemas de salud: “Los pies me huelen a muerto. A muerto, ¿entiendes? No a queso, no a vivo. Cada día tengo peor la circulación. Este encierro, esta condena, me está quitando la vida. Primero los pies, las piernas rígidas, mis partes, todo muerto. Todo se me está atrofiando por culpa de esos asesinos...” (77).

A pesar de estas molestias, es incapaz de salir de casa para ir a ver al médico. La causa de toda su desgracia se concentra en el pasamanos de la escalera: la casa donde viven desde hace treinta años nunca ha tenido uno. Cuando tenían más salud y menos años no representaba un verdadero problema; sin embargo, desde que hace quince años empezaron a fallarles las piernas, los viejos se han venido enfrentando con el obstáculo de subir y bajar las empinadas escaleras sin pasamanos. Un día que intentaron bajar por ellas, Segundo dio un traspies y casi mata a Adela. Para colmo, después de la caída, la pierna del anciano, que todavía conseguía doblarse un poco, se le quedó rígida como el palo de una escoba. Desde entonces, Segundo ha pasado nueve años sin poder salir de su casa. Ahora, en cambio, está dispuesto a intervenir en un programa de televisión, supuestamente destinado a los necesitados, y denunciar su caso.

SEGUNDO – (*Mirando el gran tocho de papeles y libros.*) Esto lo tiene que saber España entera. Todo, lo voy a explicar todo. Voy a conseguir que se haga justicia de una puñetera vez.

[...]

Se le va a caer la cara de vergüenza a esa... inhumana. Todo el país sabrá que Antonia López García es una asesina de inválidos (78).

La aparente incomunicación en sus diálogos se debe a que Adela también sufre una limitación física: sordera; y aunque no le apetece ponerse *sonotone* –pues no quiere que todo el mundo la vea como una pobre anciana–, su marido la obliga, para que pueda comunicarse con los visitantes y hacer partícipe al mundo de su realidad miserable.

SEGUNDO – (*Dádoselo.*) Póntelo. Que te saquen y se vea que yo estoy inválido y tú sorda. Que estamos totalmente desprotegidos, indefensos... ¡Y dame la nómina de la pensión, los papeles de la invalidez, la carpeta con los gastos médicos...! (*Se va calentando.*) Este país es una mierda, una mierda con los pobres. Me río yo de eso político de pacotilla. Unos y otros, todos iguales, a medrar, a chupar de la teta del poder.

ADELA – No te metas con ellos en la televisión. No se te ocurra, Segundo.

SEGUNDO – ¿Con quién?

ADELA – Con los políticos, con los ministros y eso... Son muy rencorosos, controlan todo... Tú céntrate en el pasamanos. Nada más que en el pasamanos, ¿me oyes?

SEGUNDO – Y en la justicia. En la trampa de la ley. Voy a denunciar esta infamia que se está... (80).

Los viejos desconfían fuertemente de los líderes de la sociedad y sus programas políticos. Ya en la entrevista televisiva, Segundo narra su experiencia amarga del pasado: pese a sus esfuerzos por mantener un negocio independiente, la estructura social aplastó no solo sus proyectos de comerciante a pequeña escala, sino también la esperanza y las ganas de vivir del joven Segundo.

SEGUNDO – Vivimos aquí, en esta casa desde hace treinta años. No he dejado de pagar ni un solo mes de renta en todo el tiempo. Nunca. La hemos arreglado y cuidado... como si fuera nuestra.

MERCEDES – (*Le interrumpe.*) ¿Cuántos metros cuadrados tiene?

SEGUNDO – Treinta metros tiene. Esto que ven y el retrete. Bueno, a mí me hubiera gustado comprarme una casa propia pero... no fue posible. Trabajé de empleado en una frutería hasta los cuarenta años. A esa edad empecé hasta el esqueleto y puse mi propio negocio. (*Hace un gesto, orgulloso, con las manos.*) «Frutería Segundo Bueno. Todo bueno y de primera». (*Sonríe.*) Ese era mi eslogan. A los cinco meses de abrir el negocio pusieron enfrente un enorme supermercado. Se acabó el negocio (86-87).

En una sociedad que no compensa los esfuerzos del individuo, los viejos, privados de una vivienda digna y de hijos propios, han perdido toda esperanza. La autora dice, por boca de Segundo, que la diferencia entre pobreza y riqueza proviene de la injusticia inherente a la estructura social; en otras palabras, la sociedad moderna es responsable directa de la existencia de seres aislados o marginados. En este sentido, *El pasamanos* es una historia que trata del enfrentamiento de la clase popular contra la tiranía de las clases privilegiadas, criticando con dureza la absurdidad y desigualdad de la estructura social.

Mientras los viejos preparan el reportaje, aparece una periodista de la televisión: es Mercedes, “una mujer de unos treinta años, rubia de peluquería y algo amanerada” (81), que viene acompañada de un operador gráfico, Ricardo, “un hombre joven y desmañado con una cámara al hombro” (81). Mercedes les dice a los ancianos que le ha impresionado mucho su triste y doloroso caso y que le gustaría ayudarles a resolver la dramática situación por medio de su programa «Cosas de la vida».

La periodista les pide que exageren al máximo el dolor y el sufrimiento en sus palabras: “Es importante que expresen todo lo que sientan: emociones, indignación, pena, dolor... Y si necesitan llorar, lloren sin... reparo, lloren. Nuestro programa sólo desea mostrar la cruda realidad, sin tapujos.” (85). Este afán de provocar una confesión dolorosa a la pareja anciana responde, únicamente, a su deseo de ofrecer imágenes lastimosas, conjugadas con comentarios manipuladores, para que los televidentes se apiaden de ellos.

Sin embargo, Segundo se niega terminantemente a recibir compasión o limosna de otras personas. Él solo quiere denunciar una situación injusta, la falta de humanidad de su entorno, y hacer que la dueña de su casa se rinda ante la evidencia: “Yo lo que quiero es denunciar una situación de injusticia social. Demostrar que la ley está más corrompida que mis viejas piernas, que favorece siempre a los poderosos...” (89). Por la injusticia de la estructura social y la desigualdad de clase, Segundo y Adela se ven despojados de un derecho fundamental: la libertad personal. La vida de los ancianos, pobres, sin hijos y encerrados en su pequeño mundo, se siente, literalmente, como una forma de “impotencia” (88). Durante ocho años, se les ha privado de su único placer cotidiano: salir para respirar aire fresco, ver jugar a los niños, sentarse en una plaza a tomar el sol, echar pan a las palomas, pasear (87). Así las cosas, determinado a luchar por su dignidad y por el enderezamiento de la injusticia social, se dispone a denunciar a su casera.

SEGUNDO – [...] ¡Todo porque la dueña de este inmueble, Antonia López García, quiere que nos vayamos de aquí!

MERCEDES – ¿Se lo ha dicho a ustedes?

SEGUNDO – Si, indirectamente. Ella quiere que nos vayamos a una residencia para vender este piso y sacar unos millones. ¿Se imagina? Después de treinta años

nos quiere mandar a pudrirnos a un asilo. Sí, ésa es la verdad. Ella quiere que nos marchemos de aquí. Y si no, que me muera. Matarme de angustia, eso es lo que pretende. (*Indignado.*) Pero no lo va a conseguir, porque yo voy a ganar el pleito. Mire lo que tengo aquí, papeles y papeles. Gano la demanda, ella recurre y vuelva a empezar. Así años... Se niega a gastarse las doscientas mil pesetas que cuesta el pasamanos y, claro, como nadie mueve un dedo por esa cantidad de dinero... (*Mira con fijeza a la cámara.*) Antonia López García, voy a ir a tu entierro. Sí, yo, Segundo Bueno Antón, voy a bajar esas escaleras agarrado a la barandilla que tú me vas a poner antes de morirte... (88).

Ante la inflexibilidad de las convicciones de Segundo –“Yo soy cojo y pobre pero tengo dignidad” (89)–, Mercedes señala que aún falta algo de emoción para que la audiencia se conmueva, con lo que procede a elaborar una escena que suscite compasión por los ancianos: mientras Adela ayuda a su marido a ponerse los zapatos, la cámara enfoca sus piernas enfermas e hinchadas. Con estas imágenes, consigue Mercedes “un reportaje impactante” (91), cuyo fin pone también término a la primera escena.

La segunda escena ocurre tres días más tarde, mientras la pareja de jubilados se prepara para desayunar. Segundo ha quedado con muy mal sabor de boca tras la emisión del programa sobre su patética historia, pues piensa que Mercedes les ha engañado. La periodista ha entrevistado a la dueña de la casa de Segundo sin consultarle, y en la charla la casera ha dicho que Segundo es un impostor, que finge su enfermedad. Todo esto le revela el verdadero objeto del programa de televisión: una historia cruda llena de conmiseración, capaz de llamar la atención de los espectadores y hacerse con los posibles donativos. Consciente de que ha sido utilizado, Segundo se irrita hondamente.

Al inicio de la escena segunda, la acotación señala que los espectadores han de ser capaces de reconocer un cambio en el fondo escénico, ignorado, no obstante, por el matrimonio: la instalación del pasamanos. Es tras el desayuno, al salir de su casa para ir de compras, cuando Adela lo descubre. Los ancianos, sobresaltados por tan inesperada situación, comprueban la seguridad del pasamanos y el material de que está hecho, recelosos de traumáticas experiencias del pasado; la peor fue cuando, hace dos años, Segundo ganó un juicio y la casera se vio obligada a poner un pasamanos, pero, en lugar de hacerlo bien, mandó a su sobrino para que colocase uno mal atado con tres palos y una cuerda. El desconcierto actual de Segundo y Adela es ilimitado, pues no han sido informados sobre la obra ni saben quién se ha ocupado de ella.

En este momento, aparece Mercedes: llama la puerta de la casa de Segundo y baja corriendo las escaleras para grabar la sorpresa y la alegría de los ancianos al ver por primera vez el nuevo pasamanos. Mas después de dos timbrazos, no hay ninguna reacción ni salen los ancianos. Estos se asustan con la llamada imprevista y con la extraña luz que los ciega cuando se asoman a la mirilla: “Adela: (*Lo hace. Pega un respingo.*) Hay luz. Mucha luz. Una luz horrible.” (97). Esta luz produce pánico porque ilumina un vacío en el que se agazapa una intención manipuladora, que pretende violar y revelar la intimidad ajena (Mas 22). Cuando Mercedes llama a la puerta por tercera vez, Segundo grita que va a llamar al policía, por lo que finalmente la reportera anuncia su presencia. Al comprender que el pasamanos no se debe a su deseo de justicia, sino, por el contrario, a la compasión, es decir, a los donativos de los televidentes, Segundo monta en cólera y golpea el pasamanos con su muleta. Por desgracia, su violenta reacción es recogida por la cámara de

Ricardo. Segundo le exige a la periodista que desmantele el pasamanos y no vuelva a molestarlos. Mercedes, sin embargo, insiste en grabar un final feliz, que satisfaga a espectadores y donantes. Ante el inminente fracaso, amenaza con emitir las imágenes violentas de Segundo, produciendo un efecto negativo en la demanda. Pero al comprender que el propósito de Segundo no pasa tanto por la instalación del pasamanos cuanto por el respeto a sus derechos como persona, empieza a ganarse su favor. Así, les promete a los ancianos que conseguirá la firma de la casera en un papel redactado por Segundo, en el que se compromete a pagar la obra.

La tercera y última escena ocurre tres horas después. Mercedes regresa con el papel firmado por la casera; el presumible final feliz se torna, sin embargo, en tragedia: mientras le graban bajando lentamente la escalera, agarrado al pasamanos, a Segundo le resbalan las manos y cae rodando. El operador se acerca al anciano y comprueba que no tiene pulso. Mercedes y Ricardo, totalmente aturridos, huyen horrorizados, casi como fugitivos. Pocos minutos después, no obstante, Segundo recupera el aliento, emitiendo un ligero quejido, y Adela, desecha en lágrimas por la presunta muerte de su marido, sonríe feliz y dice: “Te caíste muy despacio, te dio tiempo a agarrarte bien, te caíste como de la mano de Dios” (114).

En contra de la voluntad de Segundo, que quiere regresar inmediatamente a casa, Adela le pide a su marido que baje los cuatro escalones que le quedan para llegar a la calle, y que no se acobarde ante la oportunidad que se le presenta:

ADELA— Sólo hasta la puerta de la calle. Hasta ahí. Bajamos, la abrimos, miras hacia fuera, ves la acera, y si no quieres salir volvemos a casa.

SEGUNDO – (*Lívido.*) ¿Me lo prometes?

ADELA – Te lo prometo.

SEGUNDO – (*Sin voz.*) Vamos.

ADELA – Gracias. Como lo has hecho antes. (*Le da la muleta.*) Ibas muy bien, muy bien.

SEGUNDO – (*Mira el pasamanos con desconfianza. Saca un pañuelo del bolsillo y lo limpia con empeño. Adela lo mira y sonríe.*) Así está mejor. Ada, ponte a mi lado.

ADELA – (*Haciéndolo*) Vamos.

(*Segundo comienza a bajar los escalones que le faltan con un gesto de temblor.*)

ADELA – (*Contando los escalones.*) Tres... Dos... Uno... Ya está. Vamos.

(*Caminan hacia la puerta. Adela la abre lentamente. Un tímido haz de luz primaveral inunda el cuerpo de los viejos. Hay una pausa larga, un silencio tenso. Segundo mira a su mujer, se quita la raída corbata y la guarda en el bolsillo de la chaqueta.*) (119).

La obra termina con esta descripción de los dos viejos dando el primer paso hacia la esperanza, gozando de la luz templada de la primavera. Segundo sueña con una nueva vida con Ada (como llama cariñosamente a su mujer). Ella, por su lado, lo acompaña a todos lados, ayudándolo como una verdadera hada madrina de cuento infantil: “*Segundo, sin escucharla, sigue bajando las escaleras muy lentamente. A su lado, como un hada, su mujer. Cuando quedan apenas cuatro escalones, levanta la cabeza jadeante. Mira a su mujer con los ojos idos*” (112).

En la obra no se refiere de detalles a la historia cómo ha conseguido Mercedes la firma de la casera. No obstante, es posible presumir que la periodista se hubiera servido de un forzamiento o una arbitrariedad del ser poderoso en el proceso.

SEGUNDO – ¿Te has creído acaso que ha pagado esto la casera? ¿Te lo has creído?

ADELA – No, no lo ha pagado ella, ya lo sé. Pero ha bajado la cabeza como un conejo.

Ha firmado ese papel y se ha humillado ante ti. ¿Qué más quieres Segundo?

SEGUNDO – Quiero ganar la batalla. Necesito esa victoria.

ADELA– Has ganado ya has ganado moralmente, que es lo importante, ¿no te das cuenta? (117).

La periodista Mercedes constituye un modelo inmoral de la sociedad materialista que persigue, por encima de todo, su meta individual, aun cuando esta se opone a la moralidad dominante. En una entrevista, la propia Pedrero define este tipo de personaje: “¿Intrépida, dices? ¿Sólida, triunfadora? Es un mal bicho, le tengo una antipatía especial. Es una manipuladora... Perdona, pero es que yo estoy muy en guardia contra el poder manipulador de los periodistas” (Villán 1995: 61). No en vano, en la entrevista con Segundo, Mercedes corta la grabación siempre que piensa que los comentarios del anciano no servirán a su programa.

La dramaturga se esfuerza por divulgar nuestra realidad social, donde los únicos que consiguen todo lo que quieren son los poderosos. A pesar de la energía y el tiempo empleados por el pobre viejo con el asunto jurídico, Segundo no es capaz de alcanzar su meta. Se representa, así pues, como una víctima: “su edad, su minusvalía física, su pobreza,

lo hacen vulnerable ante el empuje incontenible de quienes están dispuestos a ganar a toda costa” (Serrano 1995: 65).

De este modo, aunque el desenlace parece feliz para el matrimonio, no podemos deshacernos de una sensación amarga. Ello es porque somos conscientes de que la igualdad y libertad supuestamente promovidas por la sociedad civilizada son solo ideas, y también porque se nos muestra la cara negativa de la sociedad, con una estructura irracional y desigual. En este sentido, el protagonista es una víctima en una situación de implicaciones sociales. A través de esta obra, Pedrero exige a sus contemporáneos un cambio de actitud hacia los seres marginados, subrayando que ellos son simplemente las víctimas de la problemática sociedad moderna. La dramaturga propone una reflexión sobre la moralidad humana, sobre los valores que no deberían olvidarse en un entorno lleno de comportamientos inmorales y pensamientos injustos.

Pedrero ha venido tratando los conflictos de las relaciones humanas (en especial, los de la pareja) como tema principal de su escritura. A partir de esta obra, no obstante, la atención varía hacia la relación entre los personajes poderosos y los alienados e impotentes, y su realidad dolorosa. Se trata de “un tema extraído de nuestro entorno cotidiano: la manipulación de los individuos más débiles por una organización social cuya única meta es vencer” (Serrano 1995: 65). A pesar de sus continuas frustraciones, los seres marginados del teatro de Pedrero no caen en el desaliento, sino que se enfrentan a su situación miserable y luchan por superarla y recuperar los derechos de los que se han visto privados, especialmente su libertad.

En *El pasamanos*, cuyos protagonistas son los de edad más avanzada en toda la producción de Pedrero, el sentimiento amoroso aparece representado de manera dulce, lejos del conflicto o las luchas de poder que suelen dominar otras obras de la dramaturga. Aquí el amor entre los ancianos es “amistad, apoyo y ternura mucho antes que combate y posesión” (Monleón 1995: 3). En efecto, la relación que los une es paralela a la de los seres marginados –ya por el género, ya por la clase social– en la posmodernidad.

3.3. *Cachorros de negro mirar*³² (1995)

Cachorros de negro mirar es, a todas luces, la obra más irónica de las piezas breves de Paloma Pedrero. Los protagonistas demuestran odio hacia todo lo diferente. En esta obra, la autora plantea el problema de los grupos de jóvenes violentos, ocultos tras unas supuestas ideologías, y la violencia llevada a los límites del absurdo. Los personajes ansían destruir el mundo porque no les gusta y porque se aburren, si bien no poseen otro de recambio. Para conseguir un retrato fiel y enfatizar la dureza de la acción y las situaciones, recurre Pedrero a un lenguaje duro y callejero.

La acción de un único acto se desarrolla en el espacio cerrado de un salón de familia acomodada –“*Salón de estar de clase media burguesa. En el centro un tótem africano con un gran falo*” (35)–, a las seis de la tarde de un fin de semana, un caluroso día de agosto en Madrid. Los protagonistas, Cachorro y Surcos –“*dos chicos de diecisiete y veintidós años*

³² Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar* y *El pasamanos*, Madrid, Fundamentos, 2001. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

respectivamente, se aburren. Visten botas militares y camisetas con emblemas” (35)–, están en el salón de la casa del primero, repleto de las pertenencias de su padre: cosas de gran valor, botellas de licor de la mejor calidad y una talla muy valiosa, un tótem africano que sus padres trajeron de un viaje.

Cachorro es un joven adolescente que ha abandonado los estudios y se ha unido a una organización neonazi para sentirse menos solo. Aunque antes pensaba seguir la misma carrera que su padre, un abogado famoso, decidió no ir a la universidad tras llegar a la conclusión de que la justicia no existe en la realidad: “Antes pensaba estudiar Derecho. Pero me he dado cuenta de que las leyes son una trampa, un rollo para mantener las cosas como están. No hay justicia, tío. Y yo paso de hacerle el juego al sistema” (47). Cachorro tiene que obedecer sumisamente las órdenes de su instructor Surcos, un chico de veintidós años que ocupa una posición más alta en el grupo paramilitar. Los dos se hallan matando el tiempo antes de la reunión programada para las ocho de la noche. Surcos no para de burlarse de Cachorro y su familia, mientras revuelve las cajas donde reposan los objetos personales del padre. Cachorro, por su lado, trata de convencerle para que vayan a tomar algo al centro. Algunos de los objetos que Surcos destroza en el salón están cargados de simbolismo: el tótem africano como figura fálica alude desde el comienzo al tema de la agresión sexual y la castración anunciada; la silla de ruedas hace que se sienta gravitar el cuerpo del abuelo ausente, sobre el que pesa el escarnio de la ficción (Mas 2001: 16).

Con sus botas militantes y sus camisetas con emblemas, con su comportamiento irónico, Surcos y Cachorro constituyen dos modelos perfectos de jóvenes cabezas rapadas. Ambos guardan hostilidad y belicosidad hacia la sociedad.

SURCOS – (*Soltando el ligero.*) Joder, me has hecho daño. ¡Qué carácter más violento! (*Se ríe.*) Así me gusta.

CACHORRO – Es la rabia. Yo también tengo.

SURCOS – ¿A qué?

CACHORRO – No sé.

SURCOS – (*Con ironía.*) Oh, qué claridad. Así vas a llegar tú muy lejos.

CACHORRO – Yo qué sé, tío. La rabia es la rabia, está adentro. Por eso intento buscar una salida, unos ideales.

SURCOS – No te mola el mundo, ¿verdad?

CACHORRO – Este no. Creo que la forma de pensar de mis viejos es muy peligrosa. Mira lo que han hecho, mira cómo están las cosas.

SURCOS – (*Con cachondeo.*) ¿Cómo?

CACHORRO – La gente... la gente anda perdida. Ese rollo de la libertad, la igualdad y eso... En el fondo es puro egoísmo, lleva al caos.

SURCOS – Cómo te explicas, genio.

CACHORRO – Joder, tío, yo qué sé. Pienso lo que vosotros, que hay que cambiar el mundo, hacerlo de otra manera más radical. Controlar, poner a cada uno en su sitio... Estar menos solos, menos jodidos (39).

Cachorro, de buena familia burguesa, representa al típico adolescente con problemas de identidad y vocación. Según Phyllis Zatlin (2004: 177), este joven “no sabe de verdad quién es ni qué hacer en el futuro, así que encuentra cómodo el abrigo del grupo paramilitar que toma todas las decisiones y da fáciles respuestas a sus preocupaciones”. En cambio, el otro protagonista, Surcos –quizá procedente de una clase más humilde–, tiene una inclinación más agresiva y sarcástica hacia al mundo. El conflicto se presenta, pues, a través de estos dos personajes: uno, Cachorro, que representa la inocencia maleable, el

descubrimiento, el dejarse manipular y un sentimiento de odio no del todo definido; el otro, Surcos, el fanatismo puro, ciego e injustificado.

Surcos presume de una mayor experiencia e inteligencia ante Cachorro, a quien se dirige con desprecio, diciéndole cosas como: “Los cachorros son estúpidos y pequeños mientras no se hacen machos y fuertes” (36); “Muy bien, pequeñín, vas aprendiendo...” (37); “Eres un poco blandito, niño.” (37); “Lloras mucho, ¿verdad?” (37); “Eres cortito, niño. No tienes surcos en la cabeza” (43). Surcos, el encargado de la educación de Cachorro, pretende despertar en él una conciencia colectiva, un espíritu de grupo, y le presenta el acto violento como una herramienta para cambiar el mundo.

CACHORRO – Yo necesito algo que sea muy fuerte, que me mueva por dentro. Me estaba quedando agilipollao, ¿sabes?

SURCOS – Ah, ¿sí? ¿Y en qué lo notabas?

CACHORRO – Pues... en que no sentía, no me apetecía nada. Pasaba de todo.

SURCOS – Eso está muy bien, no sentir. Ese es el camino de la sabiduría. Sabes, tío, yo a tu edad también estaba desquiciado. Ahora ya no tengo corazón. Tengo aquí algo duro, como un fósil o un hueso... Bueno, tal vez no haya nada. Antes me daba miedo. Pensaba que era un monstruo. Ahora, desde que estoy en el grupo, estoy tranquilo, sé que soy un elegido. (*Se toca el pecho.*) Por eso no tengo nada aquí.

CACHORRO – No digas chorradas, ¿cómo no vas a tener corazón? Otra cosa es que lo tengas jodido.

SURCOS – Lo que te estoy diciendo es que yo no estoy aquí para sentir. Estoy aquí para pensar, ¿entiendes? Y sobre todo para decidir. Necesito el poder para cambiar el mundo. Soy un elegido, ya te lo he dicho (39-40).

A lo largo del drama, los protagonistas despliegan la ideología neonazi, derivada de la xenofobia nacionalsocialista. Su intención es atropellar y humillar a todos los inferiores, reemplazarlos por los poderosos; como dice Surcos: “No se necesita querer para poner las cosas en su sitio. Yo quiero el orden. Me mueve ver lo guapo que es el mundo cuando cada uno está en su lugar. Y lo feo, lo débil, lo enfermo, lo negro, no tiene lugar” (40); o Cachorro en diálogo con Bárbara: “Si no hubiera tanto degenerado por el mundo todo sería de otra manera” (58). Ambos basan su discurso en oposiciones binarias (buenos/malos, normales/anormales, nosotros/los otros, etc.). La violencia de los dos jóvenes “no respeta ni género, nacionalidad, ni religión y tiene el potencial de estallar en individuos de ambos sexos y de cualquier clase social” (Lamartina-Lens 2005: 40). A ello se une un profundo disgusto por la política, representado en la escena en la que Surcos pasa las hojas de periódico, bostezando e interesándose solo por un cómic satírico: “Basura, basura, basura... Toda asquerosa basura”, dice, “Estos políticos son una tribu contagiosa. Contagian excremento de cerebro. (*Se ríe.*) Qué asco de caretos... Todos iguales, con sus gafas, sus arrugas viejas, y luego ese uniforme tan feo: traje oscuro, camisa clara y corbata con toque de color. Bah, parecen payasos podridos” (41).

En su comparación de *Cachorros de negro mirar* con *Lista negra*, de Yolanda Pallín —estrenada en Madrid en 1997—, señala Virtudes Serrano (1998: 62) que estas dos obras son las que “más directamente realizan el análisis de la personalidad y del comportamiento” de los cabezas rapadas³³. Al combinar la ideología neonazi con el espíritu de insubordinación

³³ Aunque el movimiento neonazi nunca alcanzó en España las dimensiones que en otros países europeos o en Estados Unidos, desde a fines de los años 90 hasta principios de los 2000 se escribieron en suelo español muchas obras literarias sobre el tema, más en concreto, sobre los actos violentos promovidos por los llamados

de los adolescentes, los actos de los dos jóvenes adquieren un extremismo violento, una apariencia brutal y bestial. En el prólogo a esta pieza, José Mas explica esta ideología y esta propensión a la brutalidad:

Cachorros de negro mirar es una obra de aprendizaje cuyo núcleo vertebrador es la violencia gratuita, que resulta más dañina aún al disfrazarse con el pomposo nombre de “ideal”. Surcos adiestra a Cachorro en el destructivo arte de irse desprendiendo de sus sentimientos para poder, desde la insensibilidad y la crueldad, atacar al débil y al indefenso, pues el mundo sólo puede tener sentido si se erige sobre lo que es fuerte y puro, pureza de mármol que aplasta lo que es diferente (Mas 2001: 12).

Aburrido como está y tras ver unos anuncios eróticos en el periódico, Surcos decide, para divertirse, encomendarle una misión a Cachorro. Ha estado mirando los anuncios en busca de alguien que merezca un castigo: una prostituta, o alguien todavía más indeseable, como una negra o un homosexual. Pero como no encuentra el número de ninguna mujer negra, se decanta por un travesti llamado Bárbara. A continuación, le asegura a Cachorro, poco convencido, que los travestis son muy cariñosos, y para prepararlo mejor para la llegada de este, Surcos le propone que ensayen la escena, haciendo él mismo de travestido. En lo que es posiblemente el momento más cómico de la interpretación, Surcos encarna a un travesti que imita a Liza Minelli en *Cabaret*.

“cabezas rapadas”. En el ámbito del teatro, aparte de *Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero, se pueden considerar *Salvajes* (1997) de José Luis Alonso de Santos, *Lista negra* (1997) de Yolanda Pallín, *El traductor de Blumemberg* (1994) de Juan Mayorga; y en el del cine, *Bwana* (Dir. Imanol Uribe, 1995), *Taxi* (Dir. Carlos Saura, 1996) y *Salvajes* (Dir. Carlos Molinero, 2001), basado en la obra homónima de José Luis Alonso de Santos (Zatlin 2004: 175-176).

SURCOS – Ahora soy Bárbara, muñeco. Y no te pienses que soy bestia, soy muy dulce y cariñosa. ¿Sabes? En el fondo no tengo vocación de puta. Me hubiera gustado mucho más ser actriz de cabaret. Mira, mira cómo canto. (*Imita a Liza Minelli en Cabaret. Cachorro le observa perplejo.*) Oh, dime algo. ¿Te ha gustado?

CACHORRO – Lo haces muy bien. Pareces un perfecto maricón, Surcos.

SURCOS – (*Levantándole de la silla.*) Eso no me lo dices ni en broma, niño. (*Le vuelva a sentar.*) Vamos, échale un poco de imaginación, chaval. Todos los grandes hombres de la historia fueron grandes actores. (*Vuelve a fingir la voz.*) ¿Cómo me has dicho que te llamabas?

CACHORRO – Cachorro.

SURCOS – No, gilipollas, Albert. Te llamas Albert y te quedaste parálítico en un accidente de tráfico. ¿Cómo te llamas, guapo?

CACHORRO – Albert.

SURCOS – Ah, qué bonito (50).

Surcos elabora un guión según el cual Cachorro se sentará en la silla de ruedas de su abuelo, fingiendo ser un inválido; invocando el nombre de Cachorro, Surcos inspirará compasión en la prostituta. Para aplacar las sospechas de esta, no obstante, Surcos inventará nuevos nombres para Cachorro y él mismo –Albert y Adolfo respectivamente–, cambiando, a la vez, sus ropas de cabezas rapadas por indumentaria convencional y así disfrazarse de “basura pacifista” (47). La representación de este papel constituye, al menos para Cachorro, una regresión a su antigua identidad, aunque Surcos no resulta muy convincente como tipo agradable. La escena metateatral realza el realismo de su interpretación, mientras que Cachorro se siente incómodo y perplejo al ver a su jefe pasando perfectamente por homosexual.

Aparece entonces el tercer personaje, la víctima de esta obra: Bárbara, una prostituta “*alta y fuerte pero muy guapa y femenina*” (52), tomada por un travesti, que es contratada exclusivamente para que los otros dos descarguen su ira y dejarla humillada, vejada, ofendida, aterrorizada y maltratada. Mientras Surcos sale para retirar efectivo de un cajero, Cachorro y Bárbara se quedan solos durante la media hora que ella ha estipulado para realizar el trabajo. Bárbara le dice a Cachorro que Surcos –quien se ha comportado de manera ofensiva con ella– es maricón: “Todos los tíos que van de supermachos y además se ponen así conmigo, tan bordes, es que tienen algo reprimido” (57); en cambio, opina sobre Cachorro: “Pues tú no tienes tanta cara de venao como tu amigo” (58); pero el aludido, aceptado la orden de Surcos a regañadientes, le dice a Bárbara que se limite a fingir la acción y el sonido, puesto que su amigo está escuchando a hurtadillas junto a la puerta. Cuando ella le pregunta por el porqué del rechazo, Cachorro contesta: “Porque te odio. Odio todo lo sucio del mundo, lo feo, lo negro, lo extraño...” (62). Al final, Surcos –rojo de ira y borracho– golpea la puerta con violencia e irrumpe furioso en la habitación, llevando un machete, con la intención de llevar a cabo su absurdo plan de venganza. Este se basa en su creencia de que Bárbara es un travesti –“«Ella» es un degenerado, un peligro social. Tenemos que darle una lección” (66)–; sin embargo, cuando la obliga a quitarse la falda y las bragas para proceder a la castración, se revela que no es un travesti sino una mujer de verdad. Ello no detiene a Surcos, que sigue amenazándola con el machete, sordo a las protestas de Cachorro.

SURCOS – Te has divertido tú, niño. Yo estoy que ardo. Lo mío empieza ahora.

(Surcos levanta el machete hacia Bárbara. Cachorro le retiene la mano.)

CACHORRO – ¿Estás loco, tío? ¿Qué quieres hacer? Dame eso. (*Le quita el machete.*).

SURCOS – Te mataré.

CACHORRO – (*Con el machete en alto.*) Eres un canalla, Surcos. Una mala bestia.

SURCOS – Me las vas a pagar. Te voy a hacer picadillo. Surcos siempre tiene una idea para acabar con los traidores.

CACHORRO – No, tú no tienes ideas en la cabeza. Tienes piedras, machetes, tijeras, cuchillos, mierda.

SURCOS – Y una causa. ¡El mundo me necesita!

CACHORRO – ¿Una causa? Eso es otra puta mentira. A ti te da igual el mundo. Tú sólo quieres matarlo.

SURCOS – (*Lanzándose a recuperar el machete.*) Estás acabado niño, te encontraremos hasta en el infierno.

CACHORRO – (*Forcejeando.*) Ahí estamos todos (68).

Cachorro, menos agresivo y más sumiso que su amigo, intenta aplacar el comportamiento violento de Surcos y dar tiempo así a Bárbara para que escape. Esta, sin embargo, prefiere defenderse con un spray pimienta que extrae de su bolso. Los dos chicos, cegados por el tremendo efecto del aerosol, buscan agua a cuatro patas, gritando y golpeándose mutuamente como animales heridos. Surcos intenta zafarse de las manos de Cachorro, pero este aprieta con todas sus fuerzas. Cuando el joven, frenético, logra meter su cabeza en una palangana y darse agua en los ojos hasta conseguir abrirlos, Surcos queda tendido en el suelo, con los ojos en blanco. Viendo que este permanece inmóvil, Cachorro rompe a llorar desesperadamente, gritando enajenado: “Le he matado...! ¡Le he matado...!” (69).

Es entonces cuando Bárbara, al encontrar la puerta cerrada con llave, vuelve al salón. Advierte a Cachorro que la policía llegará pronto, y que tienen que abandonar cuanto antes

la casa. Pero este no atiende; solo murmulla: “No veía... Estaba ciego por dentro. Sentí un calor... (*Se toca la cabeza.*) Un calor aquí...” (71). Bárbara, aterrorizada, no se atreve a sacar las llaves del bolsillo de Surcos. A cambio, Cachorro le pide que le abrace y le bese. El beso, que el joven le solicita a Bárbara como un primer paso hacia la conexión humana, es “el acto más elocuente de la intimidad y camaradería, reemplaza la violencia sangrienta del rito primitivo” (Lamartina-Lens 2005: 44). La incipiente ternura de la escena se desvanecerá por completo con una convulsión y “un aullido largo, doloroso y abismal” (74) de Surcos; Cachorro y Bárbara se tiran al suelo agazapados y mientras los observamos inmóviles por el horror, se hace el oscuro en el escenario, dejando la obra con un final abierto.

Al igual que casi todos los dramas de Pedrero, *Cachorros de negro mirar* se sirve de la técnica del metateatro y del lenguaje cotidiano. Surcos decide vencer el aburrimiento llamando a una prostituta, para que Cachorro pierda su virginidad, y luego atacando a la prostituta con sus puños o, si es necesario, su machete. Según José Mas, “el machete es un objeto contundente y traicionero que parece ayuda indispensable para Surcos quien, a juzgar por lo visto en escena, no debe tener tanta fuerza como de la que alardea. Curiosamente el machete es derrotado por un espray, instrumento de defensa, y un cojín, sucedáneo del falo” (Mas 2001: 17). Los personajes de la autora son jóvenes típicos de nuestra sociedad, por lo que hablan como se acostumbra en las calles. Una de las características de la producción dramática de Pedrero, los diálogos de sus protagonistas están llenos de “repeticiones, silencios, pausas, errores sintácticos, clichés significantes y fallas de memoria” (Lamartina-Lens 1995: 297). El manejo de la lengua coloquial, impregnada de

los modos expresivos del presente, es el factor más decisivo en la constitución dramática de los personajes. Virtudes Serrano (1991: 14) ensalza “la utilización de una expresión oral viva y fresca, adecuada al aquí y ahora de la comunicación familiar. El habla fluye con naturalidad, poniendo en boca de cada uno de los individuos que componen el mundo dramático de la autora matices expresivos caracterizadores del entorno y del tiempo en los que viven”. El realismo con el que se expresan los personajes muestra la vida que les ha tocado o han elegido vivir. *Cachorros de negro mirar* se caracteriza, más que otras, por su aspecto lingüístico. El lenguaje de Surcos y Cachorro está transido de fórmulas insultantes, palabras malsonantes, interrogaciones y blasfemias. En cambio, el de Bárbara incluye fórmulas maternas más o menos lexicalizadas, como el vocativo “hijo” y variados diminutivos (Serrano 1991: 18): “Tú no te preocupes por nada, bonito, tú tranquilo, ¿eh?, que yo soy jovencita pero muy profesional” (55); “No seas tonto, si da mucho gustito” (57). Como ella, Surcos suele usar diminutivos con intención irónica, especialmente dirigidos a Bárbara, como “loquita”, “mujercita”, etc.

Más allá del lenguaje, la obra destaca por su inclinación a la agresividad o brutalidad en la expresión corporal: “*acercándose agresivo*” (37); “*le agarra*” (37); “*le da un puñetazo*” (37); “*lo agarra. pelean*” (38); “*retuerce la muñeca*” (38); “*da un golpe*” (40); “*grita*” (44); “*le agarra agresivo*” (45); “*mirándole con violencia*” (45); “*golpeando la mesa*” (46); “*agarrándole del cuello*” (46); “*girar la silla con violencia*” (51); “*le agarra los brazos*” (51); “*la arrebató el bolso y la coge por la muñeca*” (65); “*grita e intenta soltarse*” (66) ; “*soltando un golpe en los riñones*” (66); “*golpea el cuerpo como un boxeador cansado y aturdido*”(67); “*grita, llora. Consigue morder la mano de Surcos*”

(67); “(saca el machete) Te voy a castrar” (67); “le tira al suelo de un puñetazo” (67); “forcejeando” (68); “aprieta con todas sus fuerzas” (69); “golpeándole para que reaccione” (71).

La ideología neonazi se basa en oposiciones binarias, lo cual conecta con la teoría feminista, cuya mayor aspiración es deshacer los esquemas dominantes en la sociedad patriarcal, especialmente las oposiciones entre lo masculino y lo femenino y entre lo fuerte y lo débil. Pedrero dirige de nuevo su atención hacia seres marginales, débiles y desvalidos: mediante las figuras de la prostituta y el homosexual, y empleando deliberadamente un lenguaje funcional y pobre, desarrolla en *Cachorros de negro mirar* la historia de dos personajes llenos de rabia y violencia que han sido despreciados por la sociedad actual. La violencia que Surcos profesa se apoya en un doble supuesto: rechazo del mundo burgués del bienestar, por un lado, y vivencia del tedio con su lucidez y su crudeza, por otro. La autora intenta cambiar el mundo desde una posición individualizada o minoritaria de piedad y amor. Se trata, en definitiva, de un retrato sociológico; una mirada sobre el sector más violento de la juventud, aquel que se refugia en grupos para encubrir sus frustraciones, mediocridad y desencanto, derivados de su confrontación con la realidad social, de su rechazo de los valores dominantes y de la agresividad del orden establecido.

3.4. *De la noche al alba*³⁴ (1995)

³⁴ Paloma Pedrero, *De la noche al alba* en *Juegos de noches*, pp. 189-210. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

De la noche al alba es la cuarta obra del grupo de teatro breve *Noches de amor efímero*. Al principio, *Noches de amor efímero* se reducía a la trilogía formada por *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*, estrenada en el año 1990. Después de casi una década, se añadirían otros tantos “Juego de noches”: así, el 6 de septiembre de 2002, se estrena en el Teatro Cervantes de Valladolid un nuevo espectáculo de *Noches de amor efímero*, que incluye *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*. Con respecto a la génesis de estos textos, dice Paloma Pedrero.

Esta cuarta *Noche de amor efímero* surge mucho tiempo después que las otras. En realidad nace después de ver la primera puesta en escena de la obra y percibir la difícil aceptación que *Esta noche en el parque* tiene entre un sector amplio del público. Observo que la obra desagrada sobre todo a los hombres, siendo, sin embargo, algunos hombres excepcionales, sus más fieles defensores. Por otra parte, reflexiono sobre mi responsabilidad en lo que atañe a la construcción del texto: falta de antecedentes en los personajes, violencia en el desarrollo de la acción, síntesis excesiva. La cuestión queda abierta y tal vez sólo el tiempo pueda darme una respuesta: otras visiones de puesta en escena, otros actores, otra distancia... (Pedrero 1999b: 191).

De la noche al alba se inicia en “una calle solitaria. Todavía es de noche” (193), y la protagonista, Vanesa, se nos presenta de esta manera: “una mujer esbelta y sensual. Lleva melena rubia y suelta, la cara con un maquillaje ya gastado y un vestido negro y ajustado” (193). Tras salir del club nocturno donde trabaja, busca un taxi que la lleve a casa, pero Mauro, “un hombre con aspecto de niño grande” (193), la espera a la salida del local. La aguarda en el coche que le ha prestado un colega de banco, y su intención es llevarla a casa y charlar con ella. Pero Vanesa se siente incómoda ante el atrevimiento de Mauro, al que

considera un poco loco. Así exterioriza sus reservas hacia los hombres, especialmente hacia fanfarrones y machistas: “¿Colega? Los maderos de banco no tenéis colegas. Sois como un adorno violento, ¿no? Sois como porteros brutos” (194); “¡Qué bestia eres, corazón! Ni con Opel Corsa se te refinan las neuronas” (194); “No, mierda, no. Estoy cansada. Estoy agotada, ¿no lo ves? Llevo siete horas ahí metida aguantando tipos neuróticos, babosos, impotentes, prepotentes... Tengo los pies molidos. Está a punto de amanecer, ¿lo ves? Se acabó mi jornada y quiero llegar a casa” (195); “No me gusta ese tipo de trabajo honrado, ni siquiera me parece tan honrado. Los bancos son lugares indecentes” (197); “Te estoy diciendo que no me gustan los bancos, ni los banqueros, ni los policías” (197).

Cansada de sus continuos requerimientos, Vanesa finalmente transige hablar con él unos minutos, y los dos se sientan en un banco de la calle. Él le dice su nombre completo – Mauro Campos López–, su pueblo natal y su profesión actual –en realidad, no es un “madera” de banco, sino un vigilante jurado–; Vanesa, pese a todo, sigue expresándose con ironía: “Verás, no sólo soy como las otras sino que soy la peor” (197); lo cual hace que, al margen de sus buenas intenciones, Mauro se enfurezca.

MAURO – ¿Nunca lo has hecho por amor?

VANESA – ¿Cómo?

MAURO – Que si nunca has follado por amor. Con un hombre que te gustara, que te volviera loca...

VANESA – (*Cortante.*) Dime lo que me tengas que decir y terminamos, ¿vale?

MAURO – (*Ofendido.*) No, no te voy a decir nada. Cómo voy a hablar con una piedra, qué voy a decirle a una mujer sin corazón, a una mujer que no es capaz ni de decirme su nombre. Voy a buscarte un taxi.

VANESA – No te molestes... (*Se levanta. Mauro camina hacia el otro lado, triste, cabizbajo. Vanesa se vuelve y lo llama:*) ¡Mauro! (*Mauro se vuelve y la mira.*)
Tengo hombre. Vivo con un hombre peligroso y... Me llamo María, María
López (197-198).

A medida que avanza la obra con la charla de los dos, Vanesa se da cuenta de que las intenciones de Mauro no son malas ni entrañan peligro, y empieza a ablandar su corazón. Él le cuenta cosas de su vida y quiere saber de la de ella. Sin embargo, Vanesa sigue tomando precauciones contra Mauro, cuyo amor por ella es tan fuerte que hasta recuerda el vestido que llevaba el primer día en que la vio, y le dice: “(*Nerviosa.*) Que no me gustan los hombres enamorados; que traen problemas, ¿entiendes? Y que además tú ni siquiera me conoces, tú te has enamorado por necesidad, porque estás colgado” (199). Ella sabe, además, que Mauro lleva una pistola, una de las cosas que odia más en el mundo.

VANESA – No te cabrees, tío, no lo decía por eso. Lo decía porque es horrible cómo explotan a la gente. Te dan una pistola y cien papeles al mes y se quedan tan contentos, con la conciencia tranquila Hale, que sean los pobres los que maten a los pobres.

MAURO – A los atracadores, a los ladrones...

VANESA – ¿Y quiénes son los atracadores? ¿Los ricos del barrio? ¿Los niños de papa?
¿Eh? Esta sociedad tan avanzada está hecha una injusta mierda.

MAURO – Lo dices como si yo tuviera la culpa.

VANESA – No sé quién tiene la culpa [...] (201).

Vanesa le cuenta una parte de su desdichada vida, criada por una madre soltera, quien la dejó al cuidado de otra mujer y murió cuando tenía ocho años. Mauro confiesa que su

madre, del mismo nombre que el verdadero de Vanesa, también murió hace un año, y los ojos de Vanesa le recuerdan mucho a los de ella. En pocas palabras, refieren sus recuerdos, la infancia de Vanesa y la soledad de Mauro. Para entonces, él ya se siente enamorado y le dice a Vanesa que quiere casarse con ella, para enseñarle lo que es el amor de verdad. Al escuchar esta declaración amorosa, Vanesa se levanta ardiendo de cólera para salir del lugar, pidiéndole que se olvide de ella para siempre.

En ese momento, mientras Vanesa busca un taxi, aparece un muchacho con aspecto de yonki e intenta atracarla. Ella grita el nombre de Mauro y este se lanza a defenderla. A pesar de ser guarda jurado y llevar pistola, no hace uso de ella, por lo que recibe una herida de la navaja del yonki. Vanesa se asusta al ver el navajazo y Mauro aprovecha para besarla. Aunque ella muestra su desagrado –“No, no me gusta [besar en la boca]. Es lo que más asco me da de todo... Me dan arcadas” (199)–, este beso es algo distinto para ella, algo que ningún hombre había hecho antes.

VANESA – Besas muy bien, colega. Nunca me habías besado así.

MAURO – Nunca te había besado.

VANESA – Es lo único que hacéis bien los hombres enamorados. Los hombres enamorados besan... muy bien. (*Pausa*) ¿Quieres ver la foto?

MAURO – ¿Qué foto?

VANESA – La de mi madre. (*Abre su bolso y la saca*) No se ve bien pero... Mira.

MAURO – No se ve nada.

VANESA – Sí, sí que se ve, pero hay que mirarla con detenimiento, y con más luz. Es la del medio, la morena (207-208).

Vanesa no cree que ningún hombre sea capaz de enamorarse de una prostituta. Pero ella siente que él está enamorado de verdad, por lo que le cede su confianza y le permite

acceder a su intimidad; así, le deja mirar un objeto muy personal: la foto de su madre, que Mauro ya había pedido contemplar.

En aquel momento, no obstante, aparece el novio de Vanesa, Ramón –“*un hombre tenso y atractivo. Lleva traje y corbata*” (208)–, para recogerla, y el lapso dulce, rebotante de recuerdos alegres y sueños incipientes, se desvanece al instante. Ramón es el antagonista de Vanesa, en la medida en que tiene coartada su libertad. Al final de la obra, ella se marcha de la escena con Ramón, mas no con pocas dudas. Cuando intenta besarle y él la esquiva, Vanesa se desanima y siente una enorme tristeza: “*Vanesa después de un instante, se acerca a él muy lentamente e intenta darle un beso en la boca. Ramón la aparta. Vanesa, entonces con suavidad, le coge la cara y vuelve a intentarlo. Ramón se retira agresivo*” (209). La obra termina con el siguiente apunte:

RAMÓN – Mira, ahí hay un taxi (*Corre a cogerlo saliendo del espacio escénico.*)

(*Vanesa se queda quieta, triste, mirando hacia el lugar por donde se fue Mauro. Se toca los labios.*)

(*Desde fuera.*) ¡Vanesa! ¡Vamos...! ¿A qué esperas?

(*Vanesa vuelve a mirar hacia el banco. Se quita los zapatos. Descalza, corre detrás de Ramón.*)

(*Se va haciendo el oscuro.*) (209-210).

Gracias al beso de Mauro, producto del amor y la ternura, Vanesa siente un cambio en su interior, que le descubre otra posibilidad de amar y la lleva a cambiar su modo de vida.

Con este final abierto, con última escena en que ella se quita los tacones y corre detrás de Ramón, podemos presuponer que la protagonista se librará de sus ataduras y buscará su propia libertad. Acerca de las obras de *Noches de amor efímero*, Iride Lamartina-Lens (1995: 297) señala que “las tramas centrales desarrollan situaciones comunes y corrientes de encuentros amorosos casuales entre dos desconocidos que representan unos personajes cotidianos agobiados por la soledad, refugiándose en un momento efímero y apasionado de intimidad sexual”.

Con esta obra en un acto, la autora vuelve a tratar el tema del lugar de la mujer en nuestra realidad desde una perspectiva pesimista. En dos aspectos Vanesa es víctima y sujeto débil en la estructura de la sociedad: por un lado, desempeña “su rol de objeto de deseo comercial” (Weege 2000: 110) como prostituta, y por otro, siente un miedo mortal a la brutalidad de Ramón, su proxeneta y amante, como mujer subyugada en casa.

***3.5. La noche que ilumina*³⁵ (1995)**

En este drama, Paloma Pedrero trata un tema tabú hasta hace muy poco en España: la violencia de género. En él, la dramaturga se adentra en el mundo de las personas marginales y desvalidas.

La obra se desarrolla en un parque: “*un pequeño parque de barrio. Un poco de césped, algún banco desvencijado, un «sube y baja» de madera. Son las tres de la mañana*

³⁵ Paloma Pedrero, *La noche que ilumina* en *Juegos de noches*, pp. 211-233. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

de una calurosa noche de julio en Madrid. Una farola tenue ilumina el espacio vacío” (213). Rosi, la protagonista, sufre el maltrato de su marido. Una noche, después de una paliza, huye despavorida al susodicho parque y decide poner fin a su matrimonio: “*vemos entrar a una mujer arrastrando un carrito de la compra. En la otra mano lleva una vieja maleta. Rosi, que así la llaman, deambula perdida por el pequeño espacio sin soltar la carga. Al cabo, se acerca a uno de los bancos, apoya la maleta en el suelo y se deja caer exhausta sobre él. Comienza a llorar*” (213). Aunque lleva ocho años soportando la violencia de su marido borracho, hoy, que él la ha golpeado hasta en la cara, no ha podido soportarlo más y ha salido huyendo.

ROSI – (*Con la voz entrecortada.*) Esto se acabó... Todo se acabó. (*Se mira los brazos.*) Me duele... Me duele todo el cuerpo... (*Saca un espejito de su bolso y se mira.*) En la cara nunca me habías dao... Esto sí que me duele, es como darme en el corazón mismo. ¡Qué bestia...! (*Llora con más intensidad.*) ¡Dios mío...! ¿Qué hago? ¿Qué voy a hacer? [...] (213).

Para aliviar sus dolores y aliviar los nervios, Rosi saca una caja de las pastillas y se toma una de ellas: “Yo creo que con doce vale... Bueno, voy a coger estas otras dos más gordas, estas no sé ni pa qué eran. Esto es un «nolotil» de esos, pues mejor, así me quita el dolor. ¿Y esta? Esta es la de los nervios de mi madre. También me la tomo, que son más fuerte...” (213). Según nos revela Rosi, también su madre toma calmantes de forma habitual. Los suyos, de hecho, son más fuertes, pues en ella se acumulan “los nervios de muchos más años” (225); lo cual nos lleva a pensar que también la madre ha sido víctima

de violencia doméstica. Tras ingerir su dosis, Rosi se siente desorientada y habla sin demasiado sentido.

En ese momento aparece Fran: “*Es un hombre joven, elegante y atractivo. Sin embargo parece arrastrar un pesar que se refleja en unas negras ojeras*” (214). Rosi ha recurrido a sus servicios de abogado porque no sabía qué hacer. Fran, por su parte, intenta convencerla de que vaya al hospital y, apoyada en un informe médico, denuncie en la comisaría a su esposo. Ella, no obstante, tiene miedo de las represalias y le aterroriza perder a sus hijos, que se han quedado en casa: lo normal en aquel entonces era que las mujeres maltratadas guardasen silencio acerca de este asunto y aguantasen su realidad desgraciada. “Es que no tengo a nadie, sabe usted. A mi madre la mato del disgusto si la llamo. Y mi hermano es tan despegao... [...]” (216). A su modo de ver, el responsable no es solo su marido, sino que todos los miembros de la sociedad son cómplices de este problema.

Ante su reticencia, Fran, un poco enfadado debido a asuntos personales, se ve incapaz de ayudarla, con lo que decide marcharse; pero su preocupación le obliga a volver a su lado. Al oír que la pastilla ayuda a calmar el dolor, Fran le pide que le dé otra: “Ande, deme una de esas pastillas mágicas. Una para el dolor por dentro” (220). Resulta, sin embargo, que no se trata de un tranquilizante, sino que esa pastilla mágica, que Rosi ha cogido de la habitación de su hijo, es una especie de alucinógeno —“Es una droga de diseño. Se llama «éxtasis». La droga del amor” (225)—, y gracias a su efecto, durante esta noche ambos entran en un mundo mágico donde no existen problemas ni traumas. En varias obras de *Noche de amor efímero*, hay un catalizador que sirve para realizar el deseo: en *La noche dividida* es el alcohol; en *La noche que ilumina*, la droga.

Rosi y Fran sienten “un gustillo por dentro” (225), cantan y bailan como “*dos niños que jugaran felices con el agua*” (227), y se cuentan intimidades: él, la aflicción por el inesperado abandono de su novia; y ella, la pesadumbre por la brutalidad de su marido: “Es que Dios a los hombres os ha dao demasiada fuerza en la mando pa la poca que tenéis en el cerebro. Esa es la desgracia de la tierra...” (227); “Yo las denuncias las temo, tanto papeleo... Y mientras el papeleo, los hombres furiosos van a por la mujer y la matan. Lo que más me gusta de mi trabajo es limpiar cristales. Mientras aguantas, te pegan, te insultan, te arrancan el cerebro con las manos, pero cuando gritas, cuando enseñas las heridas al mundo, entonces vienen a por ti con la navaja. Yo soy una mujer, no soy culta pero siento” (228-229).

Fran hace posible que Rosi olvide su miseria, su infelicidad y su tristeza, y que se enfrente a la realidad. Ello le dará la posibilidad de ser feliz.

FRAN – Vamos a jugar. El que esté arriba tiene que decir una verdad. Una de esas cosas que no se atreve a decir en alto. ¿Quieres?

ROSI – Va. Empieza tú.

FRAN – (*Elevándose.*) ¡Me gustaría pillar un pleito millonario!

ROSI – (*Arriba.*) ¡Me gustaría tener un chalé!

FRAN – ¡Soy cobarde!

ROSI – ¡Soy ignorante!

FRAN – ¡Tengo hemorroides!

ROSI – ¡Tengo juanetes!

FRAN – ¡Odia a mi padre!

ROSI – (*Sin parar.*) ¿Por qué?

FRAN – (*Sin parar.*) No vale preguntar.

ROSI – (*Arriba.*) Vale.

FRAN – ¡Te toca!

ROSI – ¡No me gusta hacer uso del matrimonio!

FRAN – ¿Por qué?

ROSI – ¡Eso no vale!

FRAN – (*Subiendo.*) Mi padre pegaba a mi madre.

ROSI – ¡No gozo en la cama!

FRAN – ¡Tengo el pito enano!

ROSI – (*Riéndose.*) A mí se me está clavando esto en el coño... (229).

Con la ayuda de este juego, los dos hablan casi gritando hasta hartarse y sentirse aliviados. Rosi reflexiona sobre su vida y los dos confiesan sus secretos. Acto seguido, empiezan a acariciarse, con mucha suavidad, como “*dos crías de gato lavándose mutuamente las heridas*” (230). Fran, en *La noche que ilumina*, desempeña el mismo papel que Adolfo en *La noche dividida*: ambos hombres ayudan a las protagonistas, Rosi y Sabina, a afrontar sus problemas psicológicos. En esta obra, la dramaturga somete a discusión el tema del maltrato, pero no lo hace con tanto pesimismo, sino con esperanza.

Fran arregla el césped y hace con la ropa un lecho para acostarse. Ambos, ya pasado el efecto de la droga, se tumban juntos como “*dos novios*” (233). Al final, Rosi le confiesa a Fran: “Que no va a ser igual. Que mañana no va a ser igual que ayer. Tengo risa y fluidos adentro, Fran, y ayer no lo sabía. ... Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. Voy a apartar a ese animal de mi vida. Lo vamos a atar, ¿vale?” (223). A través del juego de curación, Rosi ha reunido fuerzas para ser libre y enfrentarse con su terrible realidad. A medida que avanza la historia, Rosi, una víctima, y Fran, un niño traumatizado, testigo del maltrato de su madre por su padre, se embarcan en una terapia que los lleva a parecerse a “*niños felices*” (227) en estado alucinado, “*dos crías de gatos heridos*” (230) e incluso “*dos novios*” (233).

La obra termina, una vez más, con un final abierto. Rosi se va a encontrar de nuevo con su vida miserable, arruinada, en su mayor parte, por la persona con la que se ha casado; pero no se deja llevar por el pesimismo; y es que, gracias a la experiencia de la noche pasada, ha ganado confianza en sí misma. Desde el principio de su escritura, Pedrero ha venido denunciando la posición irracional e injusta de mujer dentro de la sociedad; en particular, a través de la pieza breve *La noche que ilumina* pretende condenar la agresividad y violencia hacia el más débil, las mujeres, como una lógica de exclusión y prejuicio que se ha permitido en nuestro mundo durante demasiado tiempo.

3.6. *En el túnel un pájaro*³⁶ (1997)

Esta obra se estructura en un prólogo, cuatro escenas y un epílogo. La trama principal entrelazan dos hilos narrativos: el prólogo y el epílogo se componen de las entrevistas realizadas a Ambrosia en un programa de televisión, presentado por Arturo Novoa; por su parte, las cuatro escenas cuentan la historia del anciano Enrique Urdiales: su día a día en el hospital, su trayectoria como autor de teatro y el angustioso proceso de escritura de su última obra.

El prólogo se abre con una pantalla gigante, en la que vemos la primera entrevista a Ambrosia, “*una mujer mayor, pero bella. Es delgadita y tiene los ojos grises. Sobre su hombro cae una trenza larga de pelo cano*” (13). Ha acudido al programa para buscar a su

³⁶ Paloma Pedrero, *En el túnel un pájaro*. Madrid: Fundación Autor, 2004. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

hermano menor, al que había cuidado hasta que, a la edad de tres años, lo separaron de ella: “Un día se lo llevaron. No me dijeron nada ni nos despedimos...Canalladas de la vida” (13). La anciana declara que siente que su hermano se encuentra en apuros y necesita su ayuda y su afecto.

Pasamos después a la primera escena, ubicada en una residencia de la tercera edad: “*En el escenario vemos dos espacios. La antesala y la habitación de un hotelito para ancianos. En la salita hay una mesa, un escritorio en desuso, dos sillones y una estantería llena de libros. En la habitación, una cama con su mesita de noche y un armario. Todo parece muy blanco, y por la ventana asoma un jardín*” (15). Un viejo enfermo de cáncer de próstata recibe una visita impensada. El protagonista, el ya mencionado Enrique Urdiales, es un dramaturgo exigente y egocéntrico, pero con buen humor y vitalista: “*autor de teatro retirado de esa guerra, es un atractivo viejo con poco pelo y mucha energía. Todavía baila solo cuando no le duele*” (15). Arturo Novoa, “*un periodista joven y eficaz*” (14), se presenta para decirle que su hermana mayor ha recurrido a su programa porque estaba buscándolo con ahínco desde hace mucho tiempo; seguidamente, le pide que acuda al plató para protagonizar una emotiva escena de reencuentro familiar. Pero el viejo, cascarrabias y testarudo, le informa por medio de su enfermera que no acepta una entrevista ni una visita de una persona perteneciente a los mass media. Su opinión sobre estos no puede ser más negativa: “[...] Detesto la televisión, esa caja en la que se compite por ser el más idiota de todos. [...] La televisión nos robó el público. Una limpieza étnica, es verdad, nos limpió de débiles mentales, de frívolos, de resignados... ¡Qué desastre, eran tantos... que se nos vaciaron los teatros!” (21).

Por esa razón, y siguiendo el consejo de la enfermera Margarita, “*una muchacha joven y pizpireta con bata blanca de enfermera*” (15), Arturo se presenta a Enrique como actor de teatro, en vez de periodista –con lo que tampoco está mintiendo, pues hace años fue actor de verdad. Al principio tiene sus reparos, pero la enfermera lo tranquiliza: “No se preocupe, a don Enrique no le importa. Le gusta la ficción mucho más que la realidad. [...]” (18) y le aconseja que frente de Enrique lea una escena de su obra favorita: *El pájaro solitario*³⁷, con lo que seguro que lo conmovió y conseguirá que acceda a ser entrevistado. Así ocurre, y por fin el anciano permite la visita.

ENRIQUE – (*Haciendo un paso de baile*) No crea, sólo a veces. Pero esto no es por viejo, qué va. Toda mi vida he sido igual. Lúcido a veces. (*Hace otro paso de baile*) ¿Ve? Y otras abotagado, oscuro, seco y tonto. Y he escrito mucho estando seco y tonto. Seco y tonto, y la obra esperando tu aliento creador; seco y tonto, y el periódico aguardando tus brillantes opiniones; seco y tonto, y la sala atenta a tu conferencia sabia. Seco y tonto, y venga a escribir, muriéndote, sabiendo que por mucho papel de seda que le pongas lo que hay dentro es nada. No hay nada. Menos mal que hay tantos seco y tonto por el mundo que no distingue. ¿Tiene usted alma?

ARTURO – Espero que sí.

³⁷ Puesto que en diferentes momentos de la obra se alude y se citan textualmente pasajes de *Flor de otoño* y *El pájaro solitario*, deducimos que el protagonista se identifica con el dramaturgo José María Rodríguez Méndez. Hay que decir, sin embargo, que en el primer borrador de la obra Pedrero empleaba citas de su propia obra, y que si decidió cambiarlas fue solo porque no se adecuaban al carácter del personaje. Se le vinieron entonces a la mente dos respetados dramaturgos, con quienes tenía una relación estrecha: Rodríguez Méndez y Antonio Buero Vallejo. Después de leer las obras de los dos grandes maestros, descubrió un texto apropiado del primero, *El pájaro solitario*, basado en la escena entre San Juan y Santa Teresa, que se le antojó como la pieza que le faltaba a su puzzle. “Muchas veces escribimos y nos dejamos llevar sin ser muy conscientes, pero estoy segura de que estos dos autores estaban en mí. Estaba creando el personaje de un autor de teatro de una edad avanzada y creo que el personaje se parece a los dos. Sin ser ninguno de ellos tiene algo de ambos, aunque también creo que ese personaje soy yo, porque seguro que hay cosas de ambos en mí” (Pedrero 2012/2013: 9).

ENRIQUE – ¿En activo?

ARTURO – En activo.

ENRIQUE – Lo dudo, caballero, pero le concederé ese privilegio. Entonces si tiene conciencia, ¿por qué se dedica a buscar infelices?

ARTURO – Hay personas que necesitan que las busquen. No todos los casos son iguales, pero hay mucha gente que se quiere encontrar...

ENRIQUE – ¿Usted lo cree realmente? Mire, joven, si gente que ha estado toda la vida cerca no se quiere, ¿cómo demonios se van a querer los que ni siquiera se conocen?

ARTURO – Seguramente por eso.

ENRIQUE – Muy astuto. Pues no les joda, deje a los otros vivir con su fantasía (27-28).

Después de leer Arturo una escena de la obra de Enrique, este intenta escucharlo. Le advierte, no obstante, que fue adoptado desde muy niño y que es un anciano solitario que ha vivido soltero durante casi setenta años. Tras toda una vida separados, niega que exista su hermana mayor y que quiera reencontrarlo. Arturo repone: “Ella [Ambrosia] está ansiosa por abrazarlo”, a lo cual Enrique contesta: “¿Abrazarme a mí? A mí no me abraza a nadie. Qué horror..., a estas alturas. Verá, joven, llevo veinte años viviendo sin abrazos y sigo aquí. No quiero exponerme a ningún contagio” (20). El protagonista de esta obra, es “el alma que de pasiones se quema, es la vida que no alcanza, es el dolor, la lastimadura que no encuentra acomodo” (García 2006b: 24). De puertas para fuera, se comporta como un hombre fuerte; en el interior, sin embargo, es un personaje frágil. Su grosería y brusquedad son, pues, meros disfraces para ocultar su debilidad. Virtudes Serrano justifica así esta ocultación:

El anciano se encuentra acosado por una enfermedad que lo lleva irremisiblemente a la muerte después de soportar una dolorosa agonía; su cerebro, antes privilegiado por sus capacidades creativas, pierde también poder. Él teme al futuro y tales circunstancias lo convierten en víctima vulnerable. No obstante, como ocurre con los seres más desprotegidos de la autora, su sentido de la dignidad y su resolución de buscar caminos para no perderla lo hacen aparecer como un luchador que se enfrenta, no sin temores, al peligro (Serrano 2013: 47).

En contraste con Enrique, Ambrosia no pierde su optimismo. Pese a su duro pasado – marcado por la experiencia de la posguerra en la niñez (“Imagínese... El hambre y la ignorancia juntos”, dice en su entrevista [14]), la dispersión de su familia y una vida solitaria, sin marido o hijos–, nunca se deja llevar por el odio o el rencor, sino que está repleta de bondad, amor, paciencia y comprensión hacia el ser humano.

En la segunda escena, por fin, Enrique accede a que su hermana Ambrosia venga a visitarlo, gracias a las palabras persuasivas de la enfermera y la esfuerzo infatigable y obstinación de su hermana, que desde la primera visita del periodista, lleva viniendo día tras día a la residencia, encontrándose siempre con la negativa de su hermano a recibirla. Pese a las normas estrictas de visita, al ver su hermano Ambrosia le da muchos abrazos y besos, lo cual lo violenta: “[...] Bueno, no importa que no me entiendas del todo, yo te quiero igual. He venido a ayudarte, Quique. No pienso dejarte morir como a un perro” (42); tras lo que Ambrosia le da de beber de una botella de licor que ha traído oculta. Entre ellos, se ha establecido una relación contradictoria: Enrique experimenta atracción y rechazo a partes iguales; por otra parte, Ambrosia lo cuida con absoluta abnegación, como si fueran madre e hijo.

Ambrosia, que tiene cuatro años más que Enrique, expresa la tristeza que le produce envejecer en mundo donde todo cambia sin cesar. En su discurso abundan las frases del tipo: “Los viejos en estos tiempos son pobres marginados. Nadie se identificará con él” (56); “Los viejos somos niños, pero sin gracia.” (73). Así pues, a lo largo de toda la obra, se manifiesta el dolor y la amargura de la vejez y la decrepitud desde un punto de vista desesperado. Aquí la dramaturga expone su idea de que los viejos son otra forma de seres abandonados y marginados por la sociedad moderna.

AMBROSIA – Bueno, cielo, como quieras... (*Pausa*) ¿Sabes lo que pienso yo? Que el verdadero infierno es la vejez: la demencia, el dolor de huesos, la caída de dientes, el egoísmo... Los achaques nos hacen egoístas, nos importa un bledo la pena de los otros. Los viejos somos como niños sin gracia. Bueno, el infierno tampoco es. La vejez es un túnel, el limbo donde van los niños sin bautizar... Entonces la muerte es un paso, el pasito al cielo. El momento en que volvemos a la madre, a su matriz, y recuperamos el paraíso. (*Enrique la ha escuchado perplejo, con los ojos muy abiertos*) ¿Tú qué opinas? (*Enrique se convulsiona haciéndose el loco*) Sí, igual que yo. ¿Quieres una copita del licor que te he traído? Es casero, aprendí a hacerlo con todas las frutas. Éste es de mandarina, pero tiene alcohol, ¡eh...! (*Busca un vaso*) Mira, a mí me molesta mucho que nos prohíban los vicios... Encima de viejos, apaleados. Yo no hago ni caso a los médicos, menudos sabihondos. “No haga esto, no haga lo otro...” Ellos, qué coño sabrán.

ENRIQUE – ¡Coño! ¡Ha dicho coño!

AMBROSIA – Sí, digo coño. Pero es la única palabrota que me gusta. No sé, es..., es muy expresiva (44).

Ambrosia y Enrique bailan una especie de rumba jugando con la palabra “coño”. Desde este momento, y gracias a la palabrota, los hermanos –especialmente, Enrique, que

empieza a abrir su corazón helado— comienzan a sentir simpatía mutua. Cuando juntos interpretan la escena de San Juan y Santa Teresa de *El pájaro solitario*, en un nuevo pasaje teatral tan caro a Pedrero, el autor experimenta una repentina inspiración literaria. Después de la animada visita de Ambrosia, Enrique le dice a su enfermera que por fin se ha decidido a escribir su obra, pero que para ello necesita volver a ver su hermana, para observarla e integrarla en su escritura.

En la tercera escena, pasados unos meses, Enrique, con un aspecto demacrado y más flaco, se encuentra escribiendo su obra con grandes sufrimientos. Se viene abajo porque se le olvida constantemente el argumento y no le se ocurre qué final darle a la obra. Para colmo, ya han pasado cuatro semanas desde que viera a su hermana por última vez y el anciano se impacienta enormemente.

Cuando vuelve a visitarlo Arturo, Enrique recibe una mala noticia sobre su hermana: debido a una caída resultante de un mareo, se ha roto dos costillas y tiene múltiples contusiones; por eso no ha podido venir a verlo. El dramaturgo propone que si le entrevistan para representar su obra, acepta ir al programa de televisión. Enrique explica su proyecto: primero, necesita a una pareja de viejos para hacer de protagonistas; Arturo le propone que lo hagan Ambrosia y él, sin que ella sepa que está actuando. Segundo, tienen que venir a colocar una cámara oculta y luego irse para que improvisen la última escena.

ARTURO — ¿Podré emitir un fragmento en mi programa?

ENRIQUE — No se preocupe, usted me facilita filmar esas cintas y yo le hago la entrevista. La que usted quiere de verdad: el encuentro de la señora Ambrosia con el loco de su hermano Enrique Urdiales, el autor de teatro enfermo de cáncer.

ARTURO – No sea canalla, don Enrique. Estamos, entre los dos, inventando otra cosa.

Escuche. A la producción de mi programa le ha costado mucho dinero encontrarle y me piden resultados. Espere, déjeme hablar. Me interesaba mucho su historia, por eso vine yo personalmente. Ahora me interesa usted.

ENRIQUE – No quiero caridad. Le daré resultados. Usted me ayuda a terminar esa maldita obra y yo le enseño mis heridas al mundo a través de su cámara.

[...]

ENRIQUE – ¡Mis dioses me libren...!

ARTURO – Entonces, ¿usted qué sabe? Parece mentira que un hombre tan inteligente como usted se haya cerrado así al mundo.

ENRIQUE – Tienes razón, joven, tiene usted razón. Pero, ¿sabe una cosa? Yo tengo que defenderme de la muerte. De la cerebral. (*Se toca la cabeza*) De la de aquí. Vaya, vaya usted al salón de esta venerable casa. Todos están allí, sentados frente al televisor horas y horas, desconectados, con el encefalograma plano. La televisión, amigo, es el último pasillo para ellos. Un pasillo a la muerte. Yo me hago el loco porque tengo que defenderme, ¿entiende? Defenderme de la vulgaridad de este cretino mundo. Y sufro, no sabe usted lo que sufro... Y leo, y pienso, y escucho música, y me enfrento con Dios. Y lleno folios con tonterías sobre la vida y la muerte. Y cuando me siento en esa silla, tengo que empezar todos los días por la página uno porque no me da la cabeza para recordar lo que escribí ayer. Pero sigo, y sigo. Y sólo les pido a los dioses, a los míos, que son igual de cabroncetes que los de todo el mundo, sólo les pido que el cáncer sea más rápido que la demencia. Sólo les pido que me echen una mano para no perder la dignidad en el último momento. (*Pausa*) Lo siento, usted no tiene la culpa.

ARTURO – (*Impresionado*) Gracias. [...] Gracias por su sinceridad (68-69).

Arturo, impresionado por la sinceridad del dramaturgo, se muestra agradecido y le promete que le entregará las cintas originales; luego, Enrique le pide emocionado un favor:

“Sólo prométame otra cosa: no nos haga perder demasiado la dignidad, ni a mí... a la vieja, ¿de acuerdo?” (69).

La cuarta escena comprende el día en que se han comprometido a grabar la última escena con la cámara oculta. La enfermera Margarita conduce a la anciana a la sala y la abandona tras apretar el botón de grabar. Tras unas semanas, Ambrosia, fatigada y con ojeras, se presenta a su querido hermano. Durante un rato los dos se entretienen recitando las frases de *Flor de otoño* y *El pájaro solitario*, cantando y bailando.

A Enrique le da por llamar a su hermana *Ambrosía*: “[...] dile que la nombro en sueños. Dile que digo: “Ambrosía, ambrosía, sustancia de los dioses”” (55); “¡Ay, Ambrosía, alimento de los dioses, delicia del espíritu, delicada y amarga bebida...!” (66); “¿Sabes lo que significa tu nombre? [...] Inmortal. Divino. Manjar o alimento de los dioses...” (78). Cada vez que Ambrosia visita a su hermano, le trae un licor casero que lo vuelve loco. Esto no solo le devuelve su inspiración literaria – “El alcohol siempre me ha acercado a las musas. (*Bebe*) Manjar de dioses, Ambrosía...” (79)–, sino también sus ganas de vivir y superar su miseria.

AMBROSIA – (*Triste*) Ya. Pero he traído el licor, ése que te gusta. ¿Te lo doy ya?
(*Enrique asiente contentito*) Espera, espera un poco, ahora te lo doy. Es que quiero contarte antes lo del novio ses que tuve, con el que estuve a punto de..., ¿entiendes? Pero es que yo no quería casarme. Y claro, si empieza a darle gusto al cuerpo... Yo no quería tener hijos propios. Yo prefería cuidar los de otros... He sido siempre tan... Pero he querido mucho, ¿eh? He querido lo que he tenido cerca como si fuera mío. Yo siempre he podido ver las necesidades de los demás (78).

Haciendo honor a su nombre, y muy consciente del efecto causado, Ambrosia le sirve a Enrique un manjar espiritual. Como dice en la entrevista del prólogo: “Estoy aquí porque he tenido un palpito, una urgencia de encontrarlo. Sí, creo que él me necesita... ¿Que qué le diría? Pues qué le voy a decir, que ya voy. Que si me necesita, para eso estamos” (13).

Después de beber el licor casero de Ambrosia, Enrique, desesperado por terminar su obra de teatro, dice que se siente en la gloria: “(*Con entusiasmo*) Ya tengo el final, vieja: él..., él encuentra una sustancia en el jardín de los gatos, se la toma y empieza a sentir una fuerza enorme... Un enorme placer... Es...” (80), de momento, Ambrosia responde, “¡La juventud!” (80). De este modo, Enrique abandona la vida con toda tranquilidad, y aun con placer, en brazos de su hermana, de la misma forma que San Juan, quien salió volando de la prisión. Así es: gracias a la muerte, Enrique consigue liberarse con dignidad de la prisión de su decrepitud y su larga enfermedad.

ENRIQUE – Ambo, enciende la luz.

[...]

AMBROSIA – Bueno, ya está, encendida. (*Enrique cierra los ojos y suspira*) Quique, espera, no te duermas todavía. Tengo que decirte algo.

ENRIQUE – ¿Eh?

AMBROSIA – Que te quiero, ¿sabes? Que te quiero con el alma

ENRIQUE – Ya... está... encendida.

La cabeza de Enrique Urdiales cae suavemente hacia atrás.

AMBROSIA – ¡Quique! ¡Quique...! ¿Ya? (*Pone su oído en el corazón de él*) Ya. (*Sale de la cama y le tapa*) Qué hermoso, hermano, irse así... Con todo el amor encima. Te juré que te ayudaría y he cumplido. Ahora estarás en el último

tramo del túnel, llegando a la luz. Alguien te esperará. Tal vez la madre, o alguno de tus personajes, o la gata negra... Qué buena cara se te ha puesto... Dejar de luchar, ¿verdad? A la mierda el dolor, el miedo, la locura... Ahora estarás entrando en la matriz. Y allí volverás a hacerte crío, nuevecito. Sin una señal de guerra. Te harás blanquito y blando, y nacerás cualquier día otra vez... en otras manos. (*Le besa y guarda la botella en su bolsa*) Espérame, ¿vale? (*Se separa y solloza*) ¡No, ni una lágrima! Sería llorar por mí y no voy a hacerlo (82-83).

En el último momento de la vida de Enrique, Ambrosia está a su lado, cuidándolo como cuando era un bebé. Como dice en la entrevista: “A mí me llamaba Ambo, con su lengua de trapo. Dormíamos juntos en una camita de ésas plegables y él se me agarraba a la espalda como un piojo” (13). Además, se aviene a ejecutar su última petición, siendo la única persona que lo entiende de verdad y respeta, pese a la vejez y la debilidad, su dignidad humana.

Así, Enrique culmina su última obra con un documento extraordinario y único: un video en el que, con el apoyo de su hermana, escribe y representa la última escena de su obra, consistente en su propia muerte. El título de la pieza, como le sugirió la enfermera, *En el túnel un pájaro*.

Ambrosia pulsa el botón para llamar a aquella. Al entrar y advertir que Enrique ya no respira y no tiene pulso, Margarita llora por su muerte. Pese a sus absurdas discusiones, siempre lo ha cuidado y respetado de todo corazón; ella ha sido la persona que más cerca ha estado de él, así como la única que podía explayarse a gusto. Al igual que Arturo, se hace cargo de su situación.

En el túnel un pájaro nos recuerda a otra obra de Pedrero: *El pasamanos*: los protagonistas de ambas son ancianos³⁸ en apuros; en las dos, por otro lado, el medio televisivo se inmiscuye en sus difíciles circunstancias. Con respecto a lo primero, Virtudes Serrano (1999a: 29) afirma: “[Paloma Pedrero] en sus últimos textos, ha fijado su atención en individuos que se encuentran ya casi en el límite final de sus vidas y, por ello, también soportan la condición de víctimas”. En cuanto al segundo punto, tanto en una pieza como en otra, los periodistas quieren aprovecharse de los ancianos pobres y débiles para enriquecer su programa de televisión y, tan pronto como estos corren peligro, se fugan abandonando a los viejos. Cabe decir, aun así, que la visión de *En el túnel un pájaro* es menos negativa, por cuanto Arturo pasa de una impresión favorable a un sincero respeto por el dramaturgo, llegando a cumplir con lo prometido.

En el epílogo vuelven a aparecer Ambrosia, y Arturo anuncia que completaron su misión: juntar a los dos hermanos. Enrique Urdiales murió, así, dignamente y habiendo recuperado el amor fraternal, legando una última y extraordinaria obra de teatro. La pieza de Pedrero termina con la grabación de la última escena entre Ambrosia y el viejo.

Con esta obra, la autora describe el dolor y la agonía de la de tercer edad y asegura que los ancianos y los enfermos son otro tipo de los seres marginados de nuestra sociedad, con derecho a vivir y morir conservando el respeto a la integridad y la libertad. Además de esto, Pedrero aborda un tema polémico, aún fuente de controversias: el derecho de las personas a morir dignamente, es decir, la eutanasia. La obra, sin embargo, no se centra en la

³⁸ En la dramaturgia de Paloma Pedrero, aparecer los personajes de tercera edad no es de ocurrencia frecuente. El caso de hacer los protagonistas de los ancianos es solamente de *El pasamanos* y *En el túnel un pájaro*, y además de esto, en cuanto al personaje viejo, Juan Domínguez, el amigo íntimo del padre fallecido de Estrella, de *Una estrella*, y Agustín, el padre de Ana, de *Besos de lobo*.

cuestión ética, sino que propone “un plano espiritual”; según la declaración de la propia Pedrero: “Plantea cómo a través del Arte puede conseguirse una muerte digna. Cómo se puede aprender a afrontar la muerte de otra manera, no como algo tremenda y trágico [...] A través del Arte, del conocimiento y de la espiritualidad una persona puede aprender a morir” (Pedrero 2012/2013: 8).

4. Tercera etapa: el interés de los asuntos sociales

A partir de los años 2000, es decir, en la tercera etapa de la dramaturgia de Paloma Pedrero, de acuerdo con la clasificación de este trabajo de disertación, el interés de la autora ya no se limita a la problemática de las mujeres o las minorías, sino que se amplía a cuestiones sociales de interés común, por ejemplo, la discriminación de clase, los efectos perjudiciales del mundo capitalista, y una gran variedad de acontecimientos pequeños y grandes de nuestra sociedad moderna.

Consideramos que el cambio de punto de vista está íntimamente vinculado a la experiencia personal y, en general, al cambio de ambiente social. Al principio, para solucionar los problemas sociales —en especial los asuntos asociados a la discriminación sexual, como la desigualdad entre lo masculino y lo femenino—, Pedrero se proponía reorganizar la conciencia para establecer concepciones de valor en la dimensión individual. Sin embargo, al interesarse por asuntos sociales macroscópicos, se decanta por un enfoque distinto, interpretando los acontecimientos sociales como resultado de la contradictoria estructura social y alentándonos a observar una vez más estas cuestiones y a pensar juntos una solución. La dramaturga nos insta a tener una actitud más abierta y participar activamente en los acontecimientos de tipo ético-social. Pedrero propone una sociedad en la que podamos convivir todos juntos sin distinción, resultado de una reforma del sistema social, basada en el respeto de los valores, la dignidad del ser humano, la aspiración a la justicia social y la formación de la comunidad.

Así pues, *La isla amarilla*, primera obra de la tercera etapa, reflexiona acerca de los valores de la civilización materialista, a través del punto de vista de los indígenas de una isla inocente y sin civilizar; mientras que *Magia Café*, la segunda, describe la injusticia estructural de la sociedad moderna y los apuros de los “sin techo”. En este tercer periodo, la autora suele dar expresión a su preocupación sociopolítica dentro y fuera de su obra teatral. La voz autorial representa las voces de “los otros”, por ejemplo, los débiles, los perdedores, los pobres y los marginados. *Ana el once de marzo* es un drama con intención social. En esta obra se aborda el terrible atentado terrorista en Madrid, el 11 de marzo de 2004. La mayoría de víctimas de este tipo de eventos es gente anónima como nosotros. Pero, de ellos, quienes más sufren son las mujeres, como siempre. La dramaturga aborda la atrocidad del atentado desde la perspectiva de las víctimas femeninas. Por último, *Caídos del cielo* es una pieza basada en el efecto causado por el lamentable ataque sufrido por una indigente en Barcelona, en diciembre de 2005. Pedrero ha manifestado, en la representación de esta última obra, que participa desde hace nueve años en el taller de la Fundación REIS, trabajando día a día con indigentes e inmigrantes que viven en la calle. Mediante esta pieza, plantea una visión social irrazonable e injusta hacia los indigentes.

4.1. *La isla amarilla* (1995)³⁹

³⁹ Paloma Pedrero, *La isla amarilla*. Ciudad Real: Ñaque, 1995. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

La isla amarilla se publicó y estrenó en 1995. Aunque en la tercera etapa de Pedrero considero, sobre todo, los dramas escritos después del año 2000, excepcionalmente incluyo también este, dado que es la primera obra que incorpora un mensaje crítico sobre la sociedad moderna.

El motivo de escritura se remonta a una lectura que la autora hizo a finales de los años 70. Cuando era estudiante de Antropología en la Universidad Complutense, Pedrero leyó los discursos de Tuiavii, Jefe de Tiavea, una pequeña isla del Pacífico Sur, traducidos por el antropólogo alemán Erich Scheurmann, amigo de Tuiavii. Este libro cuenta el viaje de este por diversos países de Europa, acompañado de reflexiones acerca de la forma de vida occidental. En 1987 Pedrero, que se había emocionado con este libro, volvió a leer con gozo las reflexiones del indígena y decidió componer una pieza con tal materia. En el prólogo a *La isla amarilla*, Robert Muro (1995: 17) apunta que la autora, “amiga de la diferencia, desconocedora del odio y el rencor, amante de los desvalidos, al mirarse en el espejo de la obra de Tuiavii se sitúa sin dificultad en el lugar acertado, aquel desde donde se busca luz y futuro frente a aquel otro desde el que sólo se acarrea violencia, miedo a lo desconocido y desamor”.

El escenario es una isla ficticia del océano Pacífico: “*Playa de la isla del oro, también llamada isla amarilla. El sol se está poniendo, las gaviotas se despiden, las palmeras lucen con reflejos rojizos*” (31). La descripción da idea de un ámbito apacible y paradisiaco. En este contexto idílico ocurre algo inaudito, que produce revuelo y murmuración entre los residentes.

Todos los habitantes de la isla esperan la llegada de Kuavi, el jefe de la tribu. Los extranjeros –en la obra se les llama ‘papalagis’– llevan tiempo exigiendo relaciones de intercambio entre los dos mundos, prometiéndoles “sus alas de fuego, sus dones y su inteligencia” (32) a cambio del “metal amarillo y los hermosos lugares que tiene la isla” (32). Ante esta situación, Kuavi resolvió partir con cuatro jóvenes indígenas hacia Europa, con el fin de aprender sobre la civilización occidental, sus culturas y sus costumbres, y así poder tomar una decisión al respecto. La playa en la que empieza la obra es donde los recién llegados dan a conocer lo que han visto, oído y sentido en su viaje al otro mundo. Como dice Camilla Stevens (1999: 179), la playa es “el espacio de los encuentros culturales por excelencia”, emblema del “descubrimiento” del Nuevo Mundo.

Acompañado de cuatro jóvenes –Nei, Kalita, Asur y Nazin–, aparece Kuavi, “*un gigantón de corazón amable y ojos sabios y penetrantes*” (31). Tras un viaje lleno de sorpresas, la expedición acaba de llegar a la playa donde está reunida la tribu (incluido el público del teatro) y comienza una detallada exposición de las costumbres y los modos de vida de la gente europea, mediante gestos corporales de los cuatro jóvenes y comentarios de Kuavi. Este expresa lo que ha vivido en el otro mundo en un tono muy sereno y una actitud neutral, mientras que los cuatro jóvenes lo recrean con sus interpretaciones mudas, más eficientes que las palabras para la comunidad indígena y, al mismo tiempo, para los espectadores, en cuanto les dan la oportunidad de reflexionar de forma distanciada, al modo de Bertolt Brecht.

KUAVI – ¡Gran noche para todos vosotros, hijos del sol! ¡Gran noche! Como ya sabéis os he convocado aquí para hablaros de mi viaje por ese fantástico mundo que

sus habitantes, los papalagis, llaman civilizado. Civilizado significa algo así como... muy hecho. O, mejor dicho, muy tocado por las manos del hombre. Por ejemplo, un coco en su árbol no sería algo civilizado. Pero si lo arrancamos, lo cortamos, lo machacamos, lo mezclamos con semillas y hacemos con él un gran pastel, ya podríamos decir que ese coco está civilizado. (*Duda*) En fin, lo civilizado para los papalagis sería algo así (32).

Antes que nada, el jefe de la tribu da explicaciones sobre el significado de “lo civilizado”, algo “muy hecho”, como ya hemos visto (32). Los humanos llevan largo tiempo inventando cosas pasar mejorar sus vidas y hacerlas más cómodas. Esto, sin embargo, suele llevar a una desmedida codicia. Así lo expresa Kuavi: “Los papalagis piensan que ellos pueden mejorar las cosas creadas por la naturaleza y ser así más felices. [...] Sus manos arden, sus espaldas se encorvan, pero todavía saltan de alegría cuando han triunfado haciendo una nueva “cosa” y todo el mundo quiere tenerla” (36). Mientras tanto, los jóvenes comienzan a sacar los más variados enseres de un gran baúl: una televisión, una radio, una batidora, jarrones, relojes, cuadros, etc. A propósito del carácter excesivo de estas cosas, dice Elena Cánovas Vacas (1995: 96) que pone de relieve “esa estupidez cuya evidencia golpea nuestra satisfecha conciencia occidental”.

Para dar una idea de los atuendos, Kalita, una joven de la expedición, combina un vestido a la manera civilizada con taparrabos, esteras y pellejos de animal, y Kuavi comenta que, para llamar la atención de otras personas, los papalagis siempre están cavilando sobre su vestimenta. Aparte de las prendas exteriores y los zapatos, Kalita les presenta el taparrabo interior, llamado “faja”, sobre el que dice que es “algo de castigo hacia las papalagis insaciables con la comida” (35). Para ella, miembro de los indígenas, la

vestimenta del mundo civilizado, así como los zapatos de tacón alto, las ligas y la faja, es simplemente una cosa opresiva que convierte la comodidad del cuerpo en una condición anti-natural.

Acerca de la cultura alimentaria, los jóvenes cocinan a la manera civilizada, con “cosas” propias de esta sociedad, como un recipiente oscuro resistente al fuego, una máquina para hacer fuegos pequeños, espátulas, sal marina y aceite de oliva; hacen una tortilla y disponen la mesa con un plato, un mantel y un vaso; a continuación, se reparten la tortilla y los indígenas se la comen “en un instante” (39); por fin, cuatro jóvenes “*limpian y ordenan hasta que caen al suelo extenuados*” (40). Los movimientos exagerados y frenéticos de los jóvenes preparando la comida vuelven la escena algo ridículo; con ellos demuestran cuánto trabajo precisa transformar un huevo en “una cosa civilizada”, o sea, en una tortilla. A primera vista, la cocina de la sociedad civilizada parecería más sofisticada, por utilizar utensilios específicos, en contraste con la de la isla, donde solo se hace un agujerito al huevo fresco y se lo come sin más ceremonias. Sin embargo, como dice Camilla Stevens (1999: 181), “es posible ver la escena como una burla del binarismo levi-straussiano de lo crudo y lo cocido, o naturaleza/cultura. Lo cocido en esta obra no es superior a lo crudo; de hecho, parece deshumanizado ante la sencillez e integridad del mundo natural de los samoanos”.

Con respecto al modo de vida del mundo civilizado, el fenómeno de la deshumanización es el que más atrae la atención de los indígenas.

KUAVI – Esto es un ejemplo de lo que son “cosas”. Los papalagis guardan todas las cosas en sus cabañas. Pero las cabañas en sus ciudades no son como las

nuestras. Son como cajas gigantes de piedra y están llenas de agujeros de arriba abajo. En cada gran caja de esa viven muchas familias diferentes que apenas se conocen unas a otras y, cuando se encuentra en el agujero por el que pasan todos furtivamente, se saludan más o menos así:

Cambio de luz

En la puerta Nazin sale y Asur entra.

NAZIN – (*Gruñe*) Mmmm...

ASUR – (*Contesta*) Mmmm... (40).

Kuavi se refiere a las viviendas de los papalagis como cajas gigantes de piedra con muchos agujeros (apartamentos). Aunque viven juntos en un edificio enorme, los europeos no tienen relaciones amistosas entre sí, sino que se impone una falta de comunicación mutua. En el ascensor, por ejemplo, pese a que Nazin y Asur comparten el mismo apartamento, no saben qué decir ni adónde mirar; tras un incómodo silencio, dialogan a duras penas sobre el tiempo. Además de esto, dado que esas gigantescas cabañas de piedra se alzan cerca unas de las otras en grandes cantidades, y los campos y los ríos de los alrededores están cubiertos de duras piedras aplastadas, el cielo de las ciudades está siempre lleno de humo y cenizas. En consecuencia, cada vez les es más difícil respirar a los papalagis, y para resolverlo, construyen pequeños campos dentro de la ciudad, a los que llaman “parques”.

Para seguir, Kuavi presenta una nueva cosa, “especie de papel tosco o metal redondo” (46) que, asegura, “es lo máspreciado, deseado y adorado en el mundo de los

papalagis” (46). Es lo que llaman “dinero”; como dice, los papalagis –incluso los niños– luchan para conseguirlo, pues en el mundo civilizado no se puede hacer nada sin él:

KUAVI – [...] Sin dinero serías incapaz de encontrar una estera para pasar la noche. Te encerrarían en la más oscura cueva y difamarían tu nombre en los papeles doblados. Tienes que pagar por el suelo en el que permaneces de pie, por el punto donde quieres construir tu cabaña, por la luz que brilla en su interior. Cuando quieres cazar un gorrión o cuando quieres ir a un local de falsa vida, o si quieres pedir a tu hermano consejo. Incluso para nacer tienes que pagar. Y cuando mueres tu familia debe pagar para depositar tu cuerpo en la tierra y por la gran piedra que ponen encima de tu tumba como recordatorio... (47).

A través de la interpretación de los jóvenes, se presenta una escena en la que se paga por hacer el amor. Esta manera de comprar el amor es un algo triste e incomprensible para los indígenas. Kuavi dice que “en verdad es algo un poco absurdo porque los papalagis piden dinero por todo y pagan dinero por todo” (50).

En el mundo civilizado, lo único que tienen que hacer para ganar dinero es ejecutar una acción llamada “trabajo”. Pero, irónicamente, no toda la gente que gana mucho dinero trabaja mucho, y al revés, no todos los que trabajan mucho poseen grandes cantidades de papel tosco. En el mundo de los papalagis, hacer siempre los mismos trabajos significa tener una profesión. Se podría distinguir entre “papalagis-cabeza” y “papalagis-cuerpo”: los primeros se dedican a crear y ejecutar una idea intelectual y ganar dinero dando conferencias; por su lado, los otros desempeñan un trabajo corporal, como, por ejemplo, los boxeadores. A continuación, Kuavi cuenta que la mayoría de los papalagis no se sienten satisfechos con su profesión; de todos, a los que menos les gusta su profesión es a las

mujeres llamadas “amas de choza”, porque, a diferencia de las demás, profesiones, no reciben dinero por su trabajo. Si las mujeres papalagis quieren conseguir su propio papel toscó, tienen que hacer otro trabajo profesional fuera de la choza, y en este caso, se considera que no sólo tienen una profesión, sino dos; a causa de ello, “la mujer papalagi ha perdido la luz de sus ojos y la fuerza de su sonrisa” (57) y existe una guerra entre hombres y mujeres. En esta escena, la autora hace una observación sarcástica sobre la discriminación laboral de la mujer en el mundo civilizado. Detrás de esto, se muestra la situación desigual en la sociedad capitalista, la bipolaridad entre los ricos y los pobres y el modo de usar el dinero en las distintas categorías sociales; se satiriza, en fin, la cirugía plástica y el imprudente consumo de drogas.

KUAVI – [...] Muy pocos papalagis están a gusto con su cuerpo hasta el punto de que los papalagis ricos en papel toscó, se cambian también la nariz, la boca, los ojos... Los pobres, en cambio, utilizan otras cosas para olvidar. Bueno, no sé si es para olvidar o para soñar. Esto es algo que tampoco entendí bien. Son sustancias o especies de semillas tratadas por sus manos y que ellos llaman “drogas”...

[...]

KUAVI – Esto es peligroso pues muchos jóvenes llegan a morir con este veneno y a los que no, les castigan y encierran. Sin embargo, hay otras formas de olvidar o... de soñar, no sé, que se pueden hacer sin miedo a morir o ser castigado (61).

En nuestra sociedad, donde los ricos monopolizan el poder y las influencias, el interés desmedido por el dinero, en detrimento de los demás, ha llevado a la pérdida de la

moralidad y las virtudes de ser humano, dando paso a una época de materialismo. En esta situación, quienes no han sido incapaces de adquirir los bienes de fortuna, elemento central de la sociedad actual, se transforman en “lo ajeno”. En realidad, todos los humanos, independientemente de su estado social, han sufrido una pérdida sentimental, y para disimular el sentimiento de vacuidad se han inventado otro tipo de objetos. Como ejemplo significativo, la obra menciona la televisión, y dice: “es tanta la necesidad que los papalagis tienen de soñar, que han construido unos misterios lugares para hacerlo. Estos son los locales de falsa vida” (64).

Kuavi también exhibe una película. Al iluminarse la pantalla y comenzar a verse imágenes, los indígenas se muestran fascinados. Con las escenas de violencia, llenas de golpes y caídas, el pueblo grita asustado y, entre ellos, más de uno intenta penetrar en la pantalla para mediar en el combate.

KUAVI – Tranquilos, hermanos, tranquilos. No hay nadie. Esa gente no es real. No están aquí. Es como la luna reflejándose en la laguna. Podéis ver la luna pero en realidad no está allí. ¿Veis? No hay nadie. (*Los indígenas exclaman asombrados.*) Eran sólo imágenes. El papalagi ha logrado este milagro con sus máquinas y de este modo puede ver de muy cerca la sangre y el dolor, la muerte y la belleza. Sí, hermanos, allí aparecen los hombres y mujeres más malvados. Y también los más buenos y bellos. Se les ve disparar, correr, gritarse, así como hacer el amor o lavar sus cuerpos en la intimidad de sus cabañas. Pero mientras ven todo eso, los papalagis permanecen sentados. No se ponen furiosos o indignados. No se acercan a salvar a la chica o a detener al traidor. Viven todo en su cabeza. Viven lo que quizá no sean capaces nunca de vivir de verdad, con su cuerpo y su corazón (65-66).

La dramaturga critica tanto el cine como la televisión. En cambio, hacia el teatro muestra una actitud positiva, como prueba la siguiente intervención de Nei:

NEI – El teatro es otro lugar misterioso y oscuro. (*Entusiasmada*) Pero de pronto una parte se llena toda de luz y allí vemos una caja grande llena de cosas bonitas de muchos colores. Entonces empiezan a salir hombres y mujeres hermosos vestidos con bellos taparrabos. Se llaman artistas. Ellos cantan y bailan, como nosotros en las fiestas. También ríen y lloran viviendo emocionantes historias. Asur y yo nos sabemos una. ¿La hacemos para ellos? (*Kuavi asiente*) Es una historia de amor de papalagis. Nos hemos aprendido hasta algunas palabras raras (67).

Al igual que en la crítica anteriormente comentada, relativa a la deshumanización presente en la vida de los papalagis en sus apartamentos, la dramaturga reprocha al cine, otra de las manifestaciones de la cultura civilizada, que, en contraste con el género dramático, no sea capaz de lograr la compenetración entre actores y espectadores; de hecho, ocurre a la inversa, convirtiéndose en un arte comercial, por su facilidad de copiar y almacenar sin límites.

Aparte del dinero, otra de las pasiones de los papalagis son “los papeles doblados” (73), llamados *periódicos*. Los papeles sirven para reproducir muchos pensamientos. Los papalagis piensan que “pensar mucho” ayuda a llegar al conocimiento y no ser estúpidos; sin embargo, esta actitud obsesiva suele plantearles obstáculos y no son capaces de desplegar ninguna actividad de manera continuada. El tiempo, por otro lado, les roba la tranquilidad y los vuelve locos.

KUAVI – Ah, sí. Otra de las grandes pasiones de los papalagis es el tiempo. Han cogido el tiempo y lo han dividido en muchos fragmentos, cortándolo en piezas del mismo modo que nosotros cortamos el interior de un coco con nuestro machete. A cada parte le han puesto su nombre: hora, minuto, segundo, cuarto de hora, seis y veinticinco, catorce treinta, once en punto... Lo toman muy en serio y están siempre abrumados porque les parece que tienen demasiado poco (82).

Mediante del siguiente episodio interpretado por los jóvenes indígenas, la autora representa la situación de los modernos, los cuales se sienten culpables por descansar siquiera un momento, inquietos y melancólicos porque piensan que hay que hacer cualquier actividad. Con esto, Pedrero nos hace reflexionar sobre el valor de vida: ¿por qué vivimos perseguidos por el tiempo? ¿Es realmente feliz la vida de la gente en la sociedad moderna, repleta de impaciencia y ansiedad por el peso del tiempo?

Por último, los papalagis inventaron armas mortíferas; como dice Kuavi: “aunque tienen mucho miedo a la muerte sí han inventado máquinas para matar. Para matar a muchos a la vez, a multitudes de seres humanos con un solo gesto. Tirando desde sus alas de fuego bolas de la gran muerte. Así es, mis hijos del sol. Incluso algunas de esas bolas son silenciosas, para acabar con todo lo vivo sin lucha ni sangre” (85). La autora ataca la estupidez de los humanos, que no quieren ver que el arma de fuego, inventada para protegerse, en realidad se ha convertido en algo mortífero, causante de un sinnúmero de muertos y heridos, incluyendo a la misma persona que la inventó.

Mediante el relato de Kuavi, Jefe de la tribu y representante diplomático, y en el transcurso del drama, se enumeran las formas de vestir, la cultura alimentaria, las viviendas, el dinero, el trabajo y la especialización profesional, las formas de usar dinero entre los

ricos y los pobres, la invención de varias “cosas” mecánicas, los periódicos (y la obsesión por el pensamiento excesivo), el ritmo de vida enloquecido y, por último, el maquinismo y la máquina para matar a otra gente, el arma de fuego.

A través de esta obra, la dramaturga nos hace reflexionar sobre nuestra forma de vida y los problemas del mundo civilizado. Al comienzo, el ser humano inventó y desarrolló objetos útiles para el bienestar y la comodidad; pero a medida que transcurre el tiempo, las comodidades modernas llevan a situaciones en las que las personas demuestran avaricia, cultivan una constante vanidad y codicia material, y estimulan el placer de los sentidos en demasía. El desarrollo de la inteligencia humana y la ciencia en el mundo civilizado ha ido en contra de la humanidad y el vínculo entre las personas. En el mundo capitalista está generalizada la problemática de la incomunicación y la alienación. En esta obra, Kuavi también se refiere al sentimiento de soledad de los papalagis: “aunque los papalagis viven apiñados en cajas de piedra, aunque a veces caminan empujándose por las grietas, los papalagis, muchos papalagis, se sienten solos. Cuando uno de nosotros quiere estar solo, no tiene más que retirarse y nadie le perseguirá. Pero cuando quiere estar con sus hermanos sólo ha de acercarse a ellos. Con los papalagis no ocurre lo mismo” (69-70). A través de la interpretación de los cuatro jóvenes indígenas, la autora nos muestra hasta qué punto la privación de humanidad como consecuencia de la mecanización y uniformización propias de la sociedad industrial obstruye el intercambio interpersonal. En este sentido, Iride Lamartina-Lens expresa bien la problemática de la sociedad materialista:

La obsesión de la sociedad actual por posesiones y satisfacciones físicas inmediatas ha invertido el orden de prioridades humanas, reemplazando valores espirituales con otros materiales. Esta realidad del mundo industrial de Occidente que se basa en un consumismo insaciable de utilidades e ideas nuevas, ha pervertido el concepto transcendental, unificador y duradero del amor, reduciéndolo a otra conveniencia desechable y de mínimas consecuencias (Lamartina-Lens 1995: 300).

Demostrando la absurdidad de la sociedad moderna y sus problemas, causados por los vertiginosos progresos de la industrialización y la urbanización, por la aparición del individualismo y el egoísmo en la abundancia de lo material, por el deterioro medioambiental y los desastres naturales, por alteraciones del orden público como el crimen y el desorden, y por el derrumbamiento del estilo de vida convencional, Paloma Pedrero pretende mentalizar de nuevo a la gente de la necesidad de un sentido social, con vistas a reconsiderar el valor y amor humano en la realidad contemporánea. El mayor poder de la sociedad capitalista es el capital. Al comienzo, los seres humanos idearon el dinero como algo necesario, pero según el capital adquirió inercia y autonomía, comenzó a dominar a las personas.

En conclusión, *La isla amarilla* propone una reflexión sobre los apartados de la sociedad civilizada por los deseos codiciosos de los seres humanos. La vida de los indígenas de la isla es escasa en posesiones materiales; están libres, sin embargo, del insaciable deseo material de los occidentales. Los indígenas, como parte de la Madre Naturaleza, nunca destruyen la naturaleza y saben cómo vivir en armonía con ella. Por el contrario, los papalagis de la sociedad moderna, pese al progreso material y la exuberancia, no refrenan su deseo egoísta, sino que se lanzan a tomarlo todo, lo que da como resultado

un clima de violencia y destrucción impermeable al progreso espiritual. Con ello, Paloma Pedrero recuerda que hay que prestar atención a los valores espirituales y la fuerza moral, bienes de una civilización verdadera.

4.2. *Magia Café* (2004)⁴⁰

Magia Café fue accésit del XIII Premio SGAE de Teatro, en el año 2004. La obra nace de la experiencia de Paloma Pedrero como profesora de un taller de teatro en El Rincón del Encuentro de RAIS, una fundación dedicada a ayudar a los “sin techo” y a todos aquellos en riesgo de exclusión social (Pedrero 2005: 11)⁴¹. En aquella ocasión, la autora, que siempre se ha interesado por el tema de los marginados, habló de la gente sin hogar, es decir de los indigentes, vagabundos o trashumantes. Su interés procede de su dilatada experiencia como auxiliar en hospitales y organizaciones sociales; esta perspectiva sociocultural engarza con su última obra teatral, *Caídos del cielo*.

Esta obra consta de doce escenas cortas, en las que participan más de doce personajes, lo cual es muy raro en comparación con la mayoría de sus otras producciones, protagonizadas por un número reducido de personajes. La ubicación de *Magia Café* es un espacio único –excepto una vez, en la sexta escena, en que la acción se traslada al despacho

⁴⁰ Paloma Pedrero, *Magia Café* (Madrid: Fundación Autor, 2005). En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

⁴¹ En cuanto a la experiencia, la propia dramaturga anota: “Allí aprendí mucho sobre la dignidad, ellos me lo enseñaron. Pero también aprendí que los que queremos ayudar, que a los que nos conmueven los que nada tienen, los sin voz, se nos puede manipular. Y, sin querer, podemos convertirnos en otro poder. Porque el poder, que sabe bien que allí donde esté tendrá la situación controlada, entra a saco a través de su dinero, de sus subvenciones, de sus políticos, de su prepotencia, entra decía hasta en los más recónditos y revolucionarios lugares, y lo estropea todo. Lo corrompe todo, lo transforma todo” (Pedrero 2006b: 33).

del Alcalde—: los alrededores del Café, situado en un parque público. El tiempo escénico, por su lado, abarca aproximadamente una semana.

La primera escena transcurre frente al Café, como reza la acotación: *“Parque grande de cualquier ciudad. Porche de una casa baja de madera. En el techo vemos un letrero luminoso con la inscripción de “MAGIA CAFÉ”. Alrededor hay árboles, plantas y pájaros. En la entrada una vieja mecedora y una silla infantil de enea de color azul”* (15); la ambientación temporal es una *“Mañana luminosa del principio de la primavera”* (15). Aparece la protagonista, llamada Magia, *“una mujer de una belleza extraña y fascinante. En su rostro hay signos de una vida dura pero sus ojos conservan toda la luz. Su forma de andar, sus ademanes tienen también el rastro de las damas”* (15). Sentada en una mecedera frente a la entrada del Café, Magia habla sola y canta una nana inventada, acariciando su vientre suavemente. De pronto, aparece otra de las protagonistas, Frida, con un periódico en su mano: *“una mujer algo más joven que Magia con aspecto de gigantona. Su voz, con un ligero acento sudamericano, es grave y rota”* (16).

FRIDA — ¡Magia!

MAGIA — (*Saliendo de su ensimismamiento*) ¿Sí? ¿Qué pasa?

FRIDA — (*Enseñándole un periódico*) Ha salido el reportaje.

MAGIA — (*Incorporándose deprisa*) ¿Qué dice?

FRIDA — Mira, salen tus declaraciones con foto y todo, mi amor. Y habla el alcalde.

Dice que la casa está en grave peligro de derrumbamiento.

MAGIA — Eso es mentira.

FRIDA — Algo tiene que decir.

MAGIA — Escucha: (*Leyendo*) “Los vecinos de la zona han manifestado a este diario que las tres mujeres que viven en la antigua guardería del parque no ocasionan

ningún conflicto al vecindario, que al contrario, realizan una buena labor social”.

FRIDA – ¿Te has fijado en el titular? “Todos podemos ser indigentes. Yo también lo soy”.

MAGIA – Es verdad, todos tenemos un pie en el pozo. (*Frida hace un gesto de incredulidad*) Un indigente, Frida, es al que le faltan recursos para defenderse del mal. Alguien al que un día le rompieron el corazón y no fue capaz de recomponerlo. ¿Quién está a salvo de eso? (16).

Las dos mujeres dialogan sobre el reportaje del periódico en el que han salido, en torno a la orden de desalojamiento del Alcalde y las declaraciones de Magia al respecto. Magia y sus ayudantes han transformado una casa de madera, antaño una guardería, abandonada durante muchos años en medio de un parque, en un Café para los indigentes⁴²; ahora, sin embargo, el edificio está a punto de derrumbarse y estos están en peligro de perder su refugio.

Ante tan complicada situación, Frida le reprocha a Magia su voluntad de tener un hijo, cuando aún no ha encontrado una solución al problema: “No miras la realidad, Magia. No se puede criar un hijo de adentro y atender a un montón de afuera” (17). Pese a la ansiedad de Frida, Magia le cuenta de su anhelo y su determinación con un acento entusiasta: “Tengo treinta y ocho años, Frida. No puedo esperar [...] Ahora es más fuerte el deseo que el

⁴² Este Café es diferente de los demás. La propia dramaturga describe en detalle en la nota de la primera edición de *Magia Café*: “Me gustaría destacar lo importante que es crear el ambiente del Café. No es una cafetería normal, ni tiene los mismos sonidos. En el Café de Magia ha de oírse la soledad ruidosa, el silencio de los que ya no quieren hablar, el miedo de los que hacen solitarios con las cartas, el crujir de los periódicos viejos en los que manos temblorosas buscan un empleo. Se oyen también los sueños rotos de los que buscan ese rincón para dormir, los gritos de los gatos callejeros, el ruido de los que no pueden pasar de moverse, el de las cucharillas constantes al fondo de las tazas, el de alguna botella rota. En este Café los hombres y mujeres pueden estar callados mucho rato y, de pronto, hablar todos a la vez. No existe la lógica de la llamada gente normal. Ellos son diferentes. Como los mejores” (Pedrero 2005: 11).

miedo” (17). Mirando a los ojos de Magia, Frida le promete que estará al lado de su amiga y, por último, le aconseja que no se haga ilusiones ni se fíe de los periodistas. La decisión firme de Magia, que quiere concebir una vida en situación inconveniente, da a entender su capacidad para ir abriéndose paso entre los problemas con gran energía y optimismo; no en vano, Frida se refiere a ella como “doña positiva” (19).

En ese momento, entra la tercera protagonista, Amparo, llevando un cachorro de gato recién nacido en una cesta: *“una mujer de edad indefinida, mayor que las otras dos pero con cara de niña, gordita y con gafas de miope”* (19). Magia le cuenta a Amparo su sueño de la noche anterior, en el que se veía a sí misma embarazada y dotada de alas, volando con el viento a favor.

La segunda escena se desarrolla ese mismo día por la tarde, en el interior del Café: *“El Café es extravagante pero tiene encanto. Las sillas y las mesas son de muchos colores y pequeñas como de niños. A un lado hay una mesa alta con tazas de loza, cucharillas, galletas y pasteles caseros. En un pequeño mueble lateral hay periódicos, revistas, libros viejos y juegos de mesa. A cada lado del techo cuelgan dos enormes columpios”* (23). Magia está tocando un piano frente a un pequeño escenario, mientras Amparo sirve cafés y recoge las mesas sin parar. El Café está lleno de mujeres y hombres de la calle: *“Casi todos tienen los rostros marcados por la intemperie y el desamor, barbas canas, pelos ralos y pocos dientes. Algunos duermen, otros hacen solitarios con las cartas, o charlan. Otros entran y salen como si el movimiento les consolara de algo”* (23). El Café de Magia es un lugar alternativo, fuente de consuelo y de protección para los mendigos y vagabundos de una urbe moderna, de cuyo orden social se ven expulsados.

Magia anuncia con tono teatral que ha llegado el momento de que el público se lance al escenario y ofrece una botella de licor al ganador. En primer lugar, sale Pajarito, “*un hombre joven y consumido*” (24), y cuenta la injusticia sufrida a manos de unos médicos, y en segundo lugar sale Mudo, “*un hombre arreglado con corbata y con ojos acuosos y amarillos*” (25), que, antes de acudir a una entrevista de trabajo para el puesto de director general, comparte dos perturbadoras historias de cuando trabajó como camillero de suplencias en un hospital: una ocurrida en la sala de partos y otra sobre un accidente acaecido a un anciano en silla de ruedas, el cual se encontraba a su cargo. En su relato se trasluce la vida dura de un trabajador de suplencias y los problemas del mecanismo social. Tras esto, Frida comienza a contar su propia historia, referente a su apodo: “¿Tengo yo bigote? [...] De eso nada. Yo tengo una sombra aquí y no quiero quitármela. ¿Y sabéis por qué? Porque con esta sombra los hombres me respetan más. Saben que conmigo no hay tonterías que valgan” (28). A continuación, dice que un día por la mañana, recién cumplidos los veintiún años, descubrió que tenía un bigote –o mejor dicho, la sombra de uno– y por esta mancha misteriosa la despidieron de su trabajo, con las siguientes palabras de su jefe: “Mala sombra, es como el bigote de la pintora mexicana, la Frida Kahlo esa. Es el bigote de la desgracia” (29). Posteriormente, salen dos voluntarios, Gatina y Quin. Magia quiere darle la oportunidad de estrenarse a Gatina, pero, a cambio, sube al escenario Quin, “*un hombre joven, medio gitano, atractivo, de ojos negros y incisivos*” (29). Intenta contar “la historia de una mujer que conocí hace tiempo”, pero al poco de empezar el relato, Magia, irritada, le interrumpe, a lo que él replica: “Quiero decirle a esa mujer que yo no soy un pañuelo de papel. (*Saca un clínex y lo enseña*) Que no le voy a permitir que haga esto conmigo. (*Lo*

arruga y lo tira al suelo) Se lo advierto” (31). Gatina, una mujer con “*ojos verdes y extraviados*” (31), dice unas pocas palabras y abandona el escenario. Esta oportunidad de que los clientes cuenten sus historias, reales o inventadas, es un momento especial en el Café de Magia, que inspira simpatía y reúne a todos los desposeídos del Café. Mediante este evento, todos los clientes del Café pueden compartir sus sentimientos de desánimo o inquietud. Tras este momento, Magia les anuncia a todos que al día siguiente tiene una cita con el alcalde y que va a tratar de disuadirlo de desalojarlos del Café, visto como el último refugio de los perdedores de la sociedad moderna. El premio de hoy se otorga a Pajarito y, con el himno de despedida que suele acompañar a la ceremonia, finaliza esta escena.

La tercera comienza en la trastienda del Café, la cual sirve de vivienda a las tres mujeres y en la que “*hay una pequeña cocina y unos colchones enrollados. Un estante con yerbas, pomadas y otros ungüentos*” (35). Magia, intranquila, se encuentra tomando una infusión cuando entra Frida y le dice que hay tres hombres que no se quieren ir, desobedeciendo las normas del Café, las cuales dictan que por la noche todos han de regresar a sus respectivos albergues o adonde vivan. Frida le advierte que uno de ellos es Quin –enseguida sabremos que era el amante secreto de Magia–, y que este quiere hablar con ella. Magia explica una vez más por qué lo eligió como pareja: “porque no está enganchado, porque está sano” (38); así y todo, Frida sigue desconfiando de Quin: “Me preocupas; ese hombre puede traerte una desgracia” (38).

En “*el porche de la casa*” (40), el espacio de la cuarta escena, Quin está esperando a Magia en la oscuridad. Magia le recuerda su pacto secreto –que él ha incumplido–,

consistente en que él desaparecería cuando ella lo dijera y mantendría la boca cerrada. Sin embargo, Quin repone que las cosas han cambiado y que ahora la quiere de verdad.

MAGIA – [...] Ya te he dicho que yo tengo otra misión en la vida.

QUIN – ¿Tus indigentes?

MAGIA – No lo digas con desprecio. Te conocí aquí. Tú también lo eres. Y yo.

QUIN – (*Repite el gesto de tocar el piano*) Tan, tin, tan, tin... La indigente con dedos de nácar, con bolsillos llenos. ¿Quién te lavó el cerebro? ¿Crees que esos desgraciados te lo van a agradecer?

MAGIA – No lo hago para que me lo agradezcan. Lo hago porque quiero (42-43).

Magia le expresa resueltamente su decisión y sus intenciones, rechazando la propuesta de Quin. Al final, no le queda más remedio que sacar unos billetes de mala gana y obligarle a Quin a marcharse, con una voz decepcionada y feroz. La escena termina con esta acotación: “*Quin sale hacia donde están los hombres. Magia, perturbada, les escucha irse. Se echa a llorar. Enseguida hace su gesto de fortaleza, se limpia las lágrimas y apaga el luminoso del Café*” (44). Magia trata de conservar la confianza, recordando las enseñanzas y los consejos de la abuela –la madre de Amparo–; entre ellos, por ejemplo, preocuparse por el prójimo o tener convicciones solidas: “Niña, sólo tienes dos caminos. O quedarte quieta mirando para adentro y volverte loca, o ponerte a hacer cosas por los demás, que es mejor para el alma” (52); “No te quedes la luz adentro que se apaga” (56).

En la quinta escena, otra vez en el Café, Frida y Amparo están limpiando y ordenando las cosas para preparar la cita con el alcalde. Las tres mujeres, inquietas y nerviosas, empiezan a rezar.

La sexta escena tiene como espacio dramático “*el despacho del Alcalde*” (50). Mientras este atiende una llamada telefónica, Magia, que “*se ha vestido con sus mejores galas y se ha soltado un pelo que descubrimos largo y hermoso*” (50), entra al despacho y se queda de pie mirándole. El Alcalde, “*un hombre de cincuenta y tantos con traje y gafas doradas*” (50), la recibe. Magia le dice que echar a los indigentes de la casa del parque sería una acción injusta, a lo cual él responde que montar una cafetería en un local ajeno es un disparate y que el parque es para todos los ciudadanos. A pesar de la explicación del Alcalde sobre un proyecto de reconstrucción, Magia –incluso todos nosotros– ya conoce la verdadera razón por la que él intenta desalojar a los vagabundos:

MAGIA – Perdóneme, pero conozco las razones por las que quieren que nos vayamos de allí. Ustedes piensan que la gente que va al Café es gente a la que hay que esconder, gente peligrosa y sucia. Pero no es así. Yo le aseguro... (51)

[...]

MAGIA – Yo... yo sólo quiero pedirle una cosa. Sólo le pido que venga a visitar el Café, que vea lo que hacemos allí, que se convenza de que no vamos a ocasionar ningún conflicto. Al contrario, si estamos allí metidos, no estamos por la calle. Yo le juro que no damos drogas, ni alcohol. Sólo invitamos a café... (52-53)

[...]

MAGIA – Que no hay alcohol, sólo infusiones y café. (*Con renovada pasión*) Café en taza y con cucharilla. Es muy importante para la gente sentir la loza, ¿entiendes? Sentir el calor, el peso. En los albergues todo es de plástico... frío, sin hogar. Nosotras invitamos a pasar la tarde. Leen, buscan empleo, hacemos juegos, hacemos teatro. ¿Le gusta el teatro? (53)

Según la detallada descripción de la autora, como hemos expresado antes, el ambiente del Café rebosa soledad, miedo, fracaso y desánimo, combinados con grandes dosis de ruido y esperanza, lo que nos pone, en palabras de la propia Pedrero, ante una situación de “soledad ruidosa” (Pedrero 2005: 11). Los clientes del Café Magia tienen la oportunidad de realizar diversas actividades artísticas, como estrategias catárticas para canalizar sus sentimientos: el canto, la recitación de poemas, la narración de historias propias o inventadas y la representación de piezas teatrales. En este sentido, el Café de Magia es “un espacio simbólico de resarcimiento espiritual” (Fialdini Zambrano 2011: 168). A lo largo del drama, las historias de los heridos o perdedores les devuelven la dignidad perdida, y además de eso, nos conmueven el alma. Paloma Pedrero, una vez más, reitera la función positiva del drama: “El teatro y la música alivian mucho por dentro. Más que la comida, mucho más que la caridad...” (53).

Como el Alcalde está distraído con las constantes llamadas de teléfono, Magia le pide con voz rotunda, pero suave, que le dé un minuto sin trabas para hablar a solas. Ella procura convencerle de que los vagabundos no son mala gente, sino buenas personas con heridas en el corazón.

MAGIA – Es tan importante lo que le quiero transmitir. Escúcheme un minuto más, se lo suplico. Sin teléfono. (*El Alcalde asiente*) ¿Usted sabe que muchos de los que vienen al Café son universitarios? Muchos son gente cultivada... (*Suena el teléfono. Magia mira fijamente al Alcalde*) Me ha prometido un minuto.

ALCALDE – (*Descuelga*) No me pases llamadas. (*Cuelga*)

MAGIA – Gracias, enseguida acabo. Le decía que dónde está la frontera. ¿Quién es la gente “normal” y quién la de la calle? No está tan claro, de verdad. Cualquiera, el más convencional, el más triunfador, puede un día verse abandonado, sin familia, sin casa, sin fuerza (54).

Y añade que a quienes les desagrade la presencia de los indigentes son solamente adultos acostumbrados a una norma social cerrada, que desprecia a los demás, a aquellos que sienten diferentes, como los niños, “A los niños no les importa. A los niños les gusta estar con nosotros. Nos hablan, nos dan besos... La gente que va por allí es buena gente, rota por dentro pero buena gente” (54). En los mismos términos se refiere Rossana Fialdini Zambrano a la condición de los sin techo:

[...] estos individuos son víctimas día a día de una violencia simbólica (además de la violencia física a la que muchos de ellos están expuestos también), una violencia insensible e invisibles a ojos de todos nosotros. Y esta violencia simbólica la actuamos de muchas maneras cuando estamos frente a ellos: los esquivamos, evitamos mirarlos, hacemos como que no existen e incluso, dejamos de verlos. Son seres que por ser nómadas y por vivir en la calle, portan una identidad devaluada y están estigmatizados. Han perdido toda noción de lo que entendemos por decencia, han dejado en alguna parte todo ese bagaje cultural que nos fue inculcado a lo largo de nuestra vida, para convertirse en seres sin espacio propio, que deambulan por las calles, casi siempre bajo los efectos del alcohol o de algunas drogas, sucios, perdidos y rotos (Fialdini Zambrano 2011: 165).

Paloma Pedrero transmite a través del discurso de Magia al Alcalde la injusticia de la perspectiva social, que desprecian y expulsan a los indigentes, un fenómeno de la estructura social derivado del surgimiento del capitalismo.

Por fin, confesándose impresionado por la pasión y las “dotes mágicas” (33) de Magia –“le han salido chispas por los ojos”, dice⁴³ (55)–, el Alcalde le promete que dentro de unos días visitará al Café solo, sin cámaras ni escoltas, para valorar la condición del local con sus propios ojos. Después de despedirla, el Alcalde cierra la puerta y se queda inmóvil sin poder salir de su encantamiento.

En la séptima escena, poco antes de las siete de la tarde del miércoles, cuando el Alcalde le ha prometido a Magia que vendría a visitar al Café, Magia, Frida y Amparo han preparado una gran merienda para causarle al Alcalde la mejor impresión posible del Café. Mientras tanto entra Quin con un aspecto “*aseado y sobrio*” (59) para encontrarse con Magia. Dice que viene a devolverle el dinero prestado y quiere que Magia sea su mujer de manera oficial, que ha decidido hacerse “un hombre cabal” (61): “Lo habrá, con amor se hacen mejor. Yo quiero dártelo y quiero cumplir, como padre” (61). Sin embargo, Magia rechaza su segunda propuesta, reprochándole severamente su conducta imprudente: “Desaparecer de mi vida, como me habías jurado [...] Cosas que sólo por respeto no tenías que haber ido pregonando a los cuatros vientos” (60); “No quiero un padre. No quiero un

⁴³ Al decirle su nombre al Alcalde, Magia explica que en el Café todos se ponen apodos o nombres entre sí; a ella la llaman así porque “dicen que a veces me salen chispas violetas por los ojos” (52). En realidad, en varias escenas de la obra su mirada sugiere un poder opresivo; por ejemplo, cuando mira a Quin fijamente a los ojos y le ordena interrumpir su cuento en la presentación, a lo que él replica: “No me mires así, Magia, conmigo no te funciona el... influjo” (31); o “¿Y cómo le vas a convencer [al Alcalde]? ¿Con tus dotes mágicas?” (33); “No me mires así, a mí sólo me dominas cuando me besas los ojos” (62). Además de esta causa para el origen de su nombre, ella actúa como una maga: Magia sabe curar haciendo uso de la medicina antigua –yerbas, pomadas, piedras, palabras, etc.–, que la madre de Amparo le ha enseñado.

hombre” (61); “(*Sin pensarlo*) Morirte, por ejemplo” (62). La disputa termina con la entrada de Frida, y, después de salir Magia, aquella le advierte a Quin que no vuelva más a ver a Magia.

En la escena octava, todos los miembros preparan una representación para recibir al Alcalde, en un clima de tensión. Frida se encarga de arreglarlos a todos y guardar las botellas de alcohol. Hay bronca y pitorreo en el interior del Café: todos quieren causarle al Alcalde la mejor impresión favorable. Magia reúne a todos clientes del Café –incluyendo a un visitante nuevo, “*un hombre barbudo con su gesto extraviado*” (67), al que le entrega un libreto con la letra de una canción– y comienzan a ensayar por última vez la escena y la canción. Todos tocan sus instrumentos, la mayoría de ellos caseros, y presentan una versión de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. Esta representación da forma al teatro dentro del teatro, una de las técnicas más características de Paloma Pedrero. Aunque las interpretaciones de los indigentes del Café no son profesionales –más bien al contrario, un desastre–, todos se esfuerzan por un mismo propósito y su representación termina con una canción coral:

(Cantan todos desastrosamente acompañados por sus instrumentos.)

Gatina – (*En Chispa*)

“Somos titiri, titiri, tina
gente que canta y afina”

TODOS – “Somos titiri, titiri, tero
gente que buscamos techo”

[...]

GATINA – (*En Chispa*)

Así que señor alcalde
con respeto le rogamos
que no nos quite el Café
o le damos un porrazo

(*Risas*)

MAGIA – ¡Gatina! Es: “Que no nos quite el Café, que somos gente de bien”.

GATINA – Eso no me gusta.

MAGIA – Es igual, no hemos encontrado nada mejor. Vamos, que está a punto de llegar.

Repite el final. Vamos.

GATINA – Bueno. (*En Chispa*)

Así que señor alcalde
con respeto le rogamos
que no nos quite el Café
que somos gente de bien (74-75).

En cuanto a la elección del clásico *El alcalde de Zalamea*, podemos interpretarlo como un intento de despertar en el Alcalde –y también en nosotros, espectadores– una conciencia semejante a la actitud brava e imponente de Pedro Crespo, quien lucha individualmente por la justicia y el honor sin arredrarse ante el poder social, y también a la sabiduría del Rey, que premia la valentía y dignidad de Crespo por encima de la violencia por categoría social. Así, los sin techo del Café procuran conservar su dignidad mediante esta obra de Calderón, un drama que demuestra que la justicia, al final, se impone a cualquier situación. Al esforzarse por cumplir con su deber decentemente, mantener el sentido del equilibrio y propiciar la justicia, se manifiestan un honor y una dignidad

sinceros. Por añadidura, la dramaturga lanza una cuestión a los espectadores: ¿quién tiene mayor prioridad, y quién menor, en la situación intrincada, llena de preocupaciones interminables, angustia y discordias, que representa la vida moderna?

De pronto, en el momento en que están a punto de repetir el ensayo del final, suena el teléfono móvil de Magia: es el secretario del Alcalde, para avisarle que su visita no se llevará a cabo. Después de atenderlo, ella se dirige al piano sin decir nada y toca tres acordes furiosos, *“como si en cada nota soltara un golpe de rabia”* (77); posteriormente, les da la mala noticia a todos, que la miran expectantes y silenciosos. Todos los indigentes se desaniman y enojan por la promesa incumplida del Alcalde, representante de los poderosos: *“Se arma un gran alboroto. Unos dicen que ya lo sabían, otros dicen que hay que ir a buscarlo y darle una lección, otros se levantan sin rumbo. El nuevo aprovecha para marcharse solapadamente”* (77). Más tarde, sabremos que el forastero es un colaborador del Alcalde que este ha enviado al Café para observar el ambiente real.

La novena escena describe el desesperado festín que sigue a la cancelación de la visita del Alcalde. Magia y Frida están terminando de recoger los restos de la fiesta; Magia, por su lado, está muy cansada y triste. Frida le confiesa que se siente un fracaso: “Estoy cansada, Magia, trabajo como una mula pero a mí la gente no me traga, trabajo como si fuese buena, pero no lo soy. Yo no siento eso y me canso el doble” (80); “Me la [bondad] dejé en el avión ese que me trajo con el intestino lleno de bolas [de cocaína]” (81); “Y sin bondad, mi amor, no funciona el motor, no se puede estar aquí” (82); “No sé... Últimamente siento miedo... Miedo por ti. Miedo a que te cojan con la cucharilla del café y

te traguen. No sé, a lo mejor, el miedo es por mí. A que me dejes tirada” (82). A Frida Magia también le cuenta un secreto.

MAGIA – No te voy a dejar, Frida. ¿Qué haría yo sin ti? (*Intentando animarse*) ¿Sabes lo que decía la abuela? “Si no tienes miedo de ti mismo no te pasará nada”.

[...]

MAGIA – Está bien, secreto por secreto. Ella, la abuela, vivía en la estación, aunque a Amparo la tenía en un colegio. Pero ella no quería techo. ¿Sabes? Era una mujer libre, de corazón blanquísimo. No tenía nada porque no quería nada. La gustaba mirar a la gente, se reía mucho... (*Sonríe*) A mí me decía: “Hija mía, cuanto más tiene uno, más peso que cargar. Mira qué recta voy yo de espalda” (83).

Amparándose en la sensatez de los ancianos, la dramaturga señala estupidez de los hombres: el deseo de posesión sin límite da lugar a una mayor avaricia, desgracia o ansiedad. Tal percepción de Pedrero también se manifiesta en su otra obra *La isla amarilla*.

En ese momento, Amparo aparece para avisar a Magia de que un hombre, con gafas y elegante, se acerca al porche del Café: el Alcalde. Este se disculpa ante Magia por no haber llegado a la hora prometida: y le dice que, en su lugar, ha mandado a uno de sus hombres a esa hora y que quiere ayudarla porque ha impresionado su valor y coraje, “para luchar contra viento y marea” (86). Magia lo recibe con una actitud de reproche, pero, al mismo tiempo, con algo de esperanza. Sin embargo, al saber que el desconocido presente en el último ensayo era un espía del Alcalde, se enfurece: “Escuche, yo estoy intentando dar a mi gente lo que la sociedad tendría que darles y no les da. Y no se lo da porque les

importa un carajo que se mueran todos. Mejor, ¿no? Pues éstos, éstos que ha visto su espía aquí son ciudadanos de su ciudad, señor alcalde, ciudadanos a los que un día rompieron la cabeza, o el corazón. Y ahora, ahora no les pueden coger y tirar a la basura de su limpiísima y desalmada ciudad” (87); “Yo no intento hacer milagros, alcalde. Sólo les doy compañía” (88).

El alcalde, consciente de la pasión de Magia y político astuto, finge entender todas sus dificultades. Le pide que le invite a una copa y se muestra cómplice con ella: “Lo sé. Y está muy bien. Nosotros muchas veces nos equivocamos. Porque el verdadero problema de los sin techo no es el techo, es la soledad” (89). Pero enseguida, cambiando su actitud propicia y revelando la verdadera intención de su inesperada visita, el Alcalde intenta abusar deshonestamente de Magia, por lo que se produce una pelea entre ambos. Trayéndole a la memoria la violación sufrida a manos de su padre cuando era pequeña, , Magia resiste obstinadamente la violencia del hombre, gritando: “(*Furiosa*) ¡Suélteme! ¡Se está equivocando! Esto no es una casa de putas” (92). En medio de esta lucha, aparecen Frida y Quin y, aunque aquella trata de detenerlo, Quin se lanza enloquecido hacia al Alcalde, con una navaja en la mano. Los dos hombres salen corriendo de la escena, mientras Magia se desmorona.

FRIDA – Tranquilízate, ya está. No ha podido....

MAGIA – Lo he visto en sus ojos. Lo he recordado... Sus ojos extraviados... sin color,
sin... persona. Lo he visto.

FRIDA – ¿El qué, mi amor?

MAGIA – La fuerza, la fuerza ciega del animal... ciego. Ahí estaba otra vez.

FRIDA – ¿Quién?

MAGIA – Mi padre, Frida. La violencia (94).

En este instante, se escuchan disparos afuera y las dos mujeres callan y tiemblan de terror. Magia corre hacia el porche, llamando a Quin con voz desgarrada.

La décima escena comienza unos días después de aquella noche. A través del sueño de Amparo, los espectadores ya saben lo que ocurrió en aquel entonces: dos guardaespaldas del Alcalde abrieron fuego contra Quin, quien siguió corriendo con su navaja en alto hasta caer en el suelo. Magia, destrozada, se resiste a superar el dolor, al que se refiere como “una cosa negra, pegajosa... [en el pecho]” (97). Magia, que ya no puede resistir la farsa de este mundo opresivo, insiste en que hay que recuperar y enterrar el cuerpo de Quin, para que todo el mundo se entere del crimen cometido por el Alcalde. Magia se enfrenta, pues, a dos opciones igual de indeseables: o bien vocear la injusticia por toda la ciudad y perderlo todo, o bien conservar su Café sin decir nada a nadie. Hundida en el abismo de la desesperación, le dice a Frida: “Tenías razón, el poder es vengativo. No te deja ni levantarle la voz... Con el cuerpo de Quin se llevaron mi pureza, la de mi corazón. Estoy sucia. (*Frotándose el cuerpo desafortadamente*) No se quita. Está ciego. (*Sigue frotándose*) El poder es un insecto ciego que te llena de negro si lo tocas. ¡Voy a enseñar mi cuerpo manchado al mundo! ¡Vamos!” (99)⁴⁴.

⁴⁴ El día anterior a la cita con el Alcalde, Frida le dijo a Magia que no tuviera demasiadas esperanzas o confianza en la clase política y poderosa.

FRIDA – Nos echarán de aquí a patadas.

MAGIA – Entonces, ¿por qué me ha concedido la cita?

FRIDA – Por el morbo, mi amor. Los políticos son unos morbosos. Además has salido muy guapa en la foto del periódico.

En la undécima escena, la penúltima, Magia se obliga a decantarse por la segunda opción, pensando en los sin techo, pero también firmando su condenación. Ella sabe bien que si divulga la vesania del Alcalde, todo lo que se ha esforzado por construir durante su vida desaparecerá de repente, igual que lo ha hecho el cuerpo de Quin. No lo queda, pues, más remedio que tomar una decisión, haciendo ver que el poder social en un mundo injusto empuja a lo peor a los débiles y los pobres.

MAGIA – (*Después de un silencio tenso*) El alcalde... el alcalde ha dado la orden de anular el desalojo. (*Hay una exclamación de alegría general. Magia les detiene con la mano*) No ha sido fácil. Tuve que darle alguna de mis cosas... (100).

[...]

MAGIA – Nadie nos echará de aquí. Pero, tal vez, algún día nos vayamos nosotros. Porque sí, porque nos da la gana. Porque hemos encontrado un sitio sin dueño, sin amenazas, sin la mano levantada. Sin sangre (102).

En medio de la fiesta con que todos celebran el triunfo, Magia, presa del remordimiento, toca en el piano una alegre melodía. En la duodécima escena, dos días después de la anterior, Frida está leyendo el periódico y Amparo entretenida con sus

MAGIA – No seas bruta.

FRIDA – Tienes que tener cuidado. Tú quieres mover el mundo con... el alma, y con eso no se mueve el mundo (38).

Al Igual que la concepción de Segundo en *El pasamanos*, que es otra obra de Pedrero sobre la lucha contra la injusticia de la estructura social, la autora persevera en su punto de vista acerca del problema de la sociedad, tomando partido por los débiles y los pobres.

juguetes en el porche, cuando aparece Magia, diciendo que dentro de unos minutos sabrá si está embarazada o no. Entra para una prueba de embarazo y las otras dos mujeres rezan por ella. Al regresar, Magia les pide a las otras dos que cierren los ojos y juntas comienzan a viajar por un mundo de fantasía.

MAGIA – Cerrar los ojos. Vamos a hacer un viaje. Nos vamos.

AMPARO – ¡Bien! ¡Ojos cerrados!

MAGIA – Estamos..., estamos aquí, en el parque. Las tres muy cerca, con el calor de las otras en el costado, desnudas, con el viento en la cara. ¿Lo sentís? ¿Sentís el viento? *(El viento comienza a soplar. Les mueve los vestidos y el cabello)* Sentir ahora cómo empiezan a salir unas alas. Unas alas muy grandes pero nada pesadas. Son como plumas, son haces de luz.

(La realidad se funde con la luz de los sueños.)

AMPARO – ¡Bien. Tengo alas! ¡Tengo viento!

MAGIA – Vamos, apretar las manos, que vamos a despegar. Sentir el viento a favor, sentir... el éxtasis. Una, dos y tres. Ahora, ¡ya estamos volando!

AMPARO – ¡Vuelo, vuelo!

FRIDA – *(Sorprendida y emocionada)* ¡Yo también..., yo también lo siento!

MAGIA – Ya estamos todos. Ya viene. Y él nos traerá de nuevo el corazón. La pureza...

AMPARO – ¡La pureza. La pureza. La pureza...! (107-108).

La obra termina con el viaje imaginario de las tres mujeres heridas. Mediante de esta ceremonia privada, Magia, Frida y Amparo conciben una manera de curarse y librarse de sus respectivas ataduras.

Los nombres de las protagonistas simbolizan sus papeles dentro de la obra. Magia desempeña el papel de curadora en el Café; ella misma reconoce su misión: “Nada. Yo no

quiero levantarlos, no podría. Yo sólo quiero darles una taza de café en un lugar bonito. En un lugar bonito, ¿me entiende?” (55). Magia no quiere ni puede darles una solución decisiva a los vagabundos de su Café; procura, en cambio, ayudarles a que se consuelen mentalmente y recuperen su autoestima. Solo con su mirada, que lanzan chispas de color violeta, sabe tomar la iniciativa; sura, asimismo, con sus rezos y su sabiduría sobre hierba medicinal. Por otra parte, Amparo es la protectora del Café. Pese a su miopía (dimensión física), tiene la capacidad de predecir el futuro mediante los sueños (dimensión psíquica). Ella es el sostén moral del Café, como lo fue antes su madre, guía espiritual de Magia.

En *Magia Café*, la dramaturga nos muestra las contradicciones de la moderna estructura social, y lo hace a través de los dos hombres relacionados con Magia: Quin y el Alcalde; el primero, ex amante de Magia, es un hombre inocente que, pese a tratar de proteger lo que quiere, resulta muerto ante el poder social; mientras que el Alcalde es un cobarde que resuelve todos sus asuntos apelando a su autoridad, revelando la maldad de la clase política. Como dice Mónica Sánchez (2005: 10), en *Magia Café* “se viven historias de amor que no caben en el cuerpo. Y se sufren arbitrariedades de alcaldes que sacan las garras afiladas del lobo. Los vencidos, en este microcosmos de la parte oscura, son redimidos por la única verdad: la posibilidad de la palabra”.

4.3. *Ana el once de marzo* (2005)⁴⁵

Ana el once de marzo es una obra escrita por encargo. Después del atentado terrorista del 11 de marzo de 2004, que dejó alrededor de doscientas víctimas mortales en los trenes de cercanías de la madrileña estación de Atocha, se planteó el proyecto *Once voces contra la barbarie del 11-M*⁴⁶, con la participación de algunos de los más activos dramaturgos españoles y la dirección de Adolfo Simón, y destinado a conmemorar el primer aniversario de la gran tragedia. Según la propia autora, un día recibió una llamada de Simón y tan pronto como supo del proyecto, se decidió a escribirla⁴⁷. Sobre tan significativo proyecto, obra de algunos de los dramaturgos más concienzudos del panorama actual, John P. Gabriele (2009: 87) señala: “remembering and recounting the events of 11-M are prerequisites for the restoration of the social order and for the healing of the individual victims”.

⁴⁵ Paloma Pedrero, *Ana el once de marzo* en *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español* (Ed. Patricia W. O'Connor. Madrid: Fundamentos, 2006), pp. 161-184. En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

⁴⁶ Once obras teatrales breves se representaron en siete salas de Madrid bajo la responsabilidad de Adolfo Simón; colaboraron once autores de estilos y generaciones diferentes y treinta actores. Los dramaturgos participantes y sus obras son los siguientes: *Despedida* de Raúl Hernández, *Entrevías* de Yolanda Pallín, *Harira* de Ana Diosdado, *Interacciones* de Ignacio Amestoy, *Extraños en el tren/Todos muertos* de Jerónimo López Mozo, *Ana, el 11 de marzo* de Paloma Pedrero, *Tesoro del predicador* de Juan Alberto López, *El muerto y el mar* de Julio Salvatierra, *Nostalgia del mar* de Margarita Reiz, *Pronovias* de Laila Ripoll, *Oxígeno* de Yolanda Dorado. Acerca de su trabajo, el propio Adolfo Simón explica: “Necesitábamos realizar un trayecto del horror a la esperanza y era importante... mantener la memoria vacía. Es curioso, cómo el hombre necesita olvidar para sobrevivir, dejar de lado los malos recuerdos para volver a sonreír... Pero en algún lugar ha de quedar un espacio para el recuerdo, somos nuestra memoria, sin ella no podemos transitar el futuro” (Simón 2006: 7).

⁴⁷ Según Paloma Pedrero, fue su primera obra por encargo: “Lo curioso es que después de veinte años escribiendo y estrenando obras, era la primera vez que me solicitaban un texto por encargo” (2006a: 163).

Ana el once de marzo se puso en escena el 11 de marzo de 2005, en Madrid. La obra está dividida en tres secuencias; cada una trata de tres mujeres llamadas Ana, a la misma hora pero en distintos lugares. Las tres Anas se relacionan de distinta manera con el único personaje masculino, Ángel, pasajero de uno de los trenes atacados: una es su mujer, la otra su amante y la última, la madre. Cada una de ellas, por otro lado, ocupa un espacio distinto: su piso, en el caso de la amante, la sala espera de un hospital, en el de la esposa, y una residencia de ancianos, en el de la madre. Pese a compartir el mismo nombre, la reacción ante la repentina desgracia varía de una a otra.

El contexto espaciotemporal de esta obra es el jueves 11 de marzo de 2004, en Madrid. En la primera escena, que lleva por título “Ana, amante, el once de marzo”, una mujer con “*rostro inquieto y delicado*” (165), aprieta entre sus manos un teléfono, mirando estremecida las desoladoras imágenes que emite en directo la televisión. Con gesto de decepción, su temblorosa mano marca repetidamente un número, mostrando un aire de desaliento; finalmente, deja un mensaje en el contestador:

ANA – Ángel, ¿qué pasa? ¿Por qué no me llamas? Estoy preocupada. Estoy... estoy viendo las imágenes del atentado por televisión y es horrible. Ya sé que tú sales antes de casa, que ésa no es tu hora de coger el tren pero... Perdona, no he podido aguantar y te he llamado al trabajo. Ya sé que no te gusta pero... Compréndelo, estoy muy preocupada. Ángel, me han dicho que no habías llegado y son ya las diez... (165).

La televisión sigue emitiendo en vivo desde el lugar del y sangriento atentado horroroso: “*Oímos sirenas de ambulancias y policías que atraviesan a ritmo frenético la*

ciudad. [...] Los diferentes sonidos de diferentes teléfonos suena en los bolsos y en las chaquetas de los heridos, de los muertos que yacen en los andenes de las estaciones atacadas” (165). Esta vez, Ana, con el “*rostro perturbado*” (166), llama a la policía para preguntar si saben algo de su amante: “Pero, oiga, si yo le doy el nombre, ¿usted no podría averiguar algo? (...) ¿Pronto? ¿Pronto para qué? (...) Ustedes son policías, ustedes tienen que ayudarme. (...) ¿Herido? ¿Cree usted que puede estar herido? (...) Usted no dice nada, usted no sabe nada, usted no puede hacer nada. Entonces, ¿para qué está usted? [...]” (166). La inutilidad de sus gritos hacia la policía se identifica con nuestro sentimiento de desesperación, al contrastar un caso individual con una tragedia colectiva. Ana cuelga el teléfono desalentada y otra vez marca el número de Ángel, repitiendo el proceso algunas veces más hasta que vuelve a dejar un mensaje: “Ves, cielo, qué injusto es ser una amante. Yo ahora no puedo correr hacia ti. No puedo buscarte. No puedo gritar que soy tu mujer, la mujer que amas...” (169). En lo sucesivo, presa del pánico, llama a Ángel continuamente. A medida que crece la desesperación de Ana-amante ante los constantes intentos de dar con él, la televisión muestra que también la gravedad del desastre se ha intensificado.

Entonces, Ana ve en la pantalla a otra mujer que está entrando en un hospital, llorando desconsoladamente. Al reconocer en ella a la esposa de Ángel, Ana-amante se queda atónita. En ese último momento, suena el teléfono:

ANA— ¿Ángel? (...) ¿Quién eres? (...) ¿Y dónde está él? (...) No digas eso. Eso no es verdad. (...) Está bien, no le volveré a llamar. Pero... dile que me llame, que estoy esperando. (...) ¡Que ha muerto me lo tendrá que decir él! (...) ¿Loca? ¿Por qué loca? Ay, Ana, no puedes imaginarte cuánto lo siento. (...) Cuánto siento que te hayas enterado de lo nuestro así... Él te lo explicará todo, él...

Dile que por favor, que me llame. (...) ¡Ana! ¡Dios, no debería haberse enterado así! (171).

Ana-amante cuelga el teléfono y siente un intenso frío que la hace temblar: *“Extraviada apaga la televisión y se enfunda la chaqueta de Ángel. Después se tumba en el sofá, va ovillándose lentamente con el teléfono apretado sobre su pecho. Y espera su llamada”* (171).

La segunda escena, titulada “Ana, esposa, el once de marzo”, es la historia de la esposa de Ángel. En una pequeña sala de hospital, Ana, *“una mujer delgada y joven”* (171), espera trémula a que la llamen. Al frente de la sala, dos puertas con sendos números: uno y dos; a sus pies, una bolsa grande de plástico verde, con las ropas y los objetos personales de su marido. Dentro de la bolsa de plástico suena el teléfono móvil, pero no se atreve a meter la mano y atender la llamada.

De pronto, aparece Irina, *“una mujer más mayor, de unos cincuenta años. Es rumana y no habla bien el español”* (172), también con una bolsa de plástico en su mano. Ella viene por su hijo de dieciocho años, que también viajaba en el tren. Las dos mujeres, angustiadas por la repentina tragedia, hablan sobre sus respectivas situaciones.

IRINA – ¿Por qué las bombas? ¿Qué han hecho de malo?

ANA – Mi marido no ha hecho nada malo. Nada de política.

IRINA – Mi Víctor no política. No mata, no roba. Mi niño trabaja en obras. Pone ladrillos en Madrid. Pone ladrillos y cementos desde las nueve de la mañana a las ocho tarde (172-173).

[...]

IRINA – Muchos heridos. Muchos muertos. Mi niño es fuerte, joven. Mi niño... ¿Por qué bombas?

ANA – No sé. Yo que sé... Terroristas, ¿entiende?

IRINA – ¿Qué quieren? Lo malo no lo hace mi niño. Mi niño trabaja quince horas contento. No papeles. Y es un hombre muy bueno.

ANA – Los terroristas son bestias, bestias ciegas. No miran [...] (173-174).

Las víctimas del horripilante atentado son ciudadanos inocentes y débiles. El diálogo de Ana e Irina es una crítica al sinsentido del ataque: “Son terroristas. Todos matan igual. A los que pueden. Los poderosos no cogen esos trenes por la mañana. Van con sus coches, con sus escoltas... A los que matan les da igual a quién matan. ¿A qué esperan? ¿Por qué nos hacen entrar aquí y no nos dicen nada? Me va a estallar la cabeza” (176).

A diferencia de lo que ocurría en el pasado, cuando el blanco de los ataques solía ser una persona determinado, hoy en día, la mayoría de las víctimas del terrorismo político y religioso, así como de otros infortunios de la sociedad, pertenece al pueblo inocente, o sea que podría ser cualquiera de nosotros. Los personajes de Irina y su hijo Víctor representan un gran número de inmigrantes trabajadores en España, ocupados en trabajos insignificantes o peligrosos con un sueldo mezquino. Además de eso, su presencia “conecta la línea privada del conflicto con la social y general y muestra cómo el problema colectivo es lo individual y lo individual lleva a la consideración social” (Serrano 2013: 58). En la obra, la dramaturga representa la absurdez y el horror del terrorismo destinado al público general.

Cuando el móvil de la bolsa de Ana-esposa suena otra vez y ella no lo descuelga, Irina intenta cogerlo sin el permiso de aquella, a lo que Ana reacciona con irritabilidad nerviosa: “¡No toque esa bolsa! (*Se la arrebató violentamente*)” (173). Ana está furiosa porque ya se sabe engañada por su marido. Tras notar el cambio del comportamiento y la inmoralidad de su marido en los últimos meses hace meses, Ana ha estallado y se ha peleado con él esa misma mañana. Debido a esto, Ángel ha perdido el tren y se ha visto obligado a montar en el que ha sufrido el ataque. Ahora ella se siente entre indignada y arrepentida: “Si no le hubiese detenido esta mañana no hubiera perdido su tren. No hubiera...” (177). Irina le dice: “Si se ama a tu hombre, se perdona a tu hombre” (177). A pesar de las palabras consoladoras de Irina, Ana-esposa es el único personaje que es presa de un trance contradictorio, causado por el engaño de su marido y la posibilidad de perderlo.

Ana sabe que si le llama una voz de hombre, será desde la puerta número uno y eso querrá decir que ha muerto, mientras que si le llama una voz femenina, lo hará desde la puerta número dos y significará que aún está vivo. En conformidad con el avieso comentario de Ana, “la maldita voz del hombre sereno” (176), la voz masculina, implica la muerte; por el contrario, la voz femenina significa la vida, es “la voz de la esperanza” (Serrano 2013: 60). Así es en la mayor parte de la tradición literaria, donde lo femenino suele representar algo vital o productivo, como la tierra, la Naturaleza y la vida, etc.

Después de una larga, al final suena la voz femenina por megafonía, llamando a la familia de Víctor. Irina sale con un suspiro de alivio y Ana se queda sola en la pequeña antesala. Al poco, la voz de hombre llama a la familia de Ángel, y ella da un grito ahogado,

cayendo suavemente de rodillas. Esta vez, sin vacilación, Ana-esposa mete la mano en la bolsa, saca el móvil de la chaqueta de su marido y presiona en última llamada no atendida.

ANA – (*Habla sin ninguna agresividad*) No, no soy Ángel. (...) Soy Ana, su mujer. (...) Ángel no está. (...) Sí, sí que es verdad. No vuelvas a llamar, no vuelvas a marcar este número. Nunca, ¿entiendes? Este número ya no tiene dueño. (...) ¿Que te llame él? Te he dicho que lo han matado. Está muerto. (...) Estás loca, chica, completamente loca. (...) Escucha, ¿qué es lo que sientes, Ana? ¿Qué sientes tanto? (...) Ah, que me haya enterado de que existes de esta manera. Ya lo sabía, mujer, no te preocupes. Lo único que no sabía es que te llamabas... como yo. (...) ¿Cómo? (...) ¿Que por favor que te llame él? Ya. Se lo diré. (*Se le cae el teléfono al suelo.*) (178).

Esta última escena de Ana-esposa conecta de manera efectista con el final de Ana-amante: “un teléfono móvil da cuenta de la simultaneidad de los tiempos de unos hechos que transcurren en diversos espacios” (Serrano 2011: 202). El escenario se transforma así en punto de encuentro para dos mujeres rivales, las más cercanas a la víctima, que ahora, aplastadas por la tristeza y la desesperación, devienen una especie de compañeras en la tragedia.

La tercera escena, coherentemente titulada “Ana, madre, el once de marzo”, describe la historia de la tercera Ana, la madre de Ángel, “*una anciana con principio de demencia senil*” (179). En la enfermería de una Residencia de Ancianos, la vemos sentada, murmurando hacia una silla de cuyo respaldo cuelga una chaqueta de su hijo, dirigiéndose a un interlocutor imposible:

Ana-madre, aquejada de demencia senil, vive confinada en su mundo privado, solo acompañada de sus recuerdos: la memoria desconsolada de un marido egoísta y la afortunada y feliz de su único hijo.

ANA – Pero, claro, Angelito, que yo te tuve con treinta y nueve, que se dice pronto. Porque treinta y nueve de mi época son como cuarenta y nueve de ésta. Vamos, que fue como un milagro. Un milagrazo de Dios. Por eso te puse Ángel. Cuando me enteré que estaba en estado, me dije, éste es un ángel que me envía Dios por vía uterina, como a la Virgen, con perdón. Si es que tu padre y yo ya ni hacíamos... uso de matrimonio. (*Se ríe.*) Qué expresión más fea. En serio, si casi nada de nada. [...] (179).

Ana-madre ha padecido mucho toda la vida por las infidelidades de su marido. Desafortunadamente, esta angustia de Ana-madre ha pasado de generación a generación, y ahora es su nuera, Ana-esposa, la que la sufre el engaño.

ANA – Tu padre siempre fue hombre de amante. No, no valía para la fidelidad. No estaba hecho. El pobre, cuando no tenía querida se le notaba. Caminaba encorvado, se ponía grueso y perdía el buen humor. Era como si le faltase una parte. Por eso yo prefería que no le dejasen, que le aguantasen el rollo, que la que fuese le tuviera bien exprimido. Es que yo, Angelito, a tu padre no le hacía sentirse muy hombre. No por nada, hijo, es que a mí no me iban las tonterías esas de hacérmelo de geisha. Y de besarle los pies y de decirle que era el más tierno, y el más animal y el más macho de todos los machos de la tierra (180).

La autora ha criticado varias veces en sus obras a este tipo de marido: por ejemplo, el Gonzalo de *Resguardo personal*; el Agustín de *Besos de lobo*; el padre de Estrella y su viejo amigo Juan, en *Una estrella*; Paco en *Locas de amar*, el marido de Rosi en *La noche que ilumina*, etc. Ello es una parte fundamental de la situación miserable de la mujer en la sociedad tradicional que Pedrero describe en sus creaciones: el engaño del marido, la violencia en el hogar, la falta de comunicación entre los miembros de la familia, etc.

La anciana intuye que algo le ha pasado a su hijo. En ella, la dramaturga plasma la fortaleza de una madre y la grandeza de la maternidad. Ana le dice a la enfermera: “En la radio hablaban de trenes. Yo ya había tenido el palpito, una angustia aquí en el centro, un zarpazo de garfio, y puse la radio. Las madres oímos a los niños llorar aunque estén lejos, muy lejos. Las madres dormimos toda la vida con un ojo abierto” (182-183). Gracias a las palabras de Ana-madre –“¿Once de marzo? [...] ¡Cuarenta años justos! ¡Qué casualidad! Hoy es mi aniversario, Julia. Hoy engendré a mi niño” (182)–, sabemos que hoy es el cumpleaños de Ángel, la víctima del accidente. Pedrero juega así con la equivalencia entre la muerte y el nacimiento, llevándonos a una reflexión ontológica sobre el sentido de la vida.

Al entrar Julia, una enfermera de la residencia, en la habitación de la anciana, Ana le pide que le dé “una pastilla de esas que te hacen ver la vida de color de rosa” (180). Ana-madre, en tratamiento por su enfermedad, no quiere más que recuerdos felices: “Yo olvido. Olvido el presente. Me pierdo. Casi ni puedo recordar lo que hice ayer. Olvidaré que me has dado una pastilla rosa. Olvidaré el mal presagio de esta mañana. [...]” (184).

El comportamiento de Ana-madre coincide la idea de Freud de que existe un “voluntary repression mechanism”, mediante el cual el ser humano expulsa de su consciencia los recuerdos no deseados, fruto de un suceso aterrador. Es uno de los síntomas del llamado “trastorno de estrés postraumático”. Ana-madre, reflejo de nuestra condición, procura tomar una medicina mágica para evitar la realidad amarga y superar el dolor, la inquietud y la ira causados por la experiencia psicológica y físicamente traumática.

En ningún momento de la obra aparece el personaje de Ángel; tres de sus chaquetas, una por cada Ana, sustituyen su ausencia corporal. Para Ana-amante, es un objeto que le ofrece consuelo sentimental: “Sale un instante y vuelve con una chaqueta americana de hombre, la mira, la huele, se la pone cerca” (168); y, en su escena final, después de la llamada de la esposa de Ángel: “Extraviada apaga la televisión y se enfunda la chaqueta de Ángel” (171); para Ana-esposa expresa el perdón concedido a su marido: “Abre la bolsa de plástico y saca la chaqueta arrugada de Ángel. La estira como si quisiese plancharla con las manos. Mete la mano en el bolsillo y saca el móvil, presiona en «última llamada no atendida»” (178); y en último lugar, para Ana-madre es un sustituto de su hijo ausente, que no ha venido a visitarla y ya no podrá hacerlo: “Te tengo dicho que vengas los martes a verme [...]” (179).

Ana el once de marzo es la primera obra que Paloma Pedrero escribió movida por un interés sociopolítico de alcance nacional y plena actualidad. Al recibir la petición de Adolfo Simón para que realizase un texto con objeto del primer aniversario del ataque terrorista en

España, lo que se le ocurrió a la dramaturga fue hablar de las víctimas, en especial de las víctimas femeninas.

Se me ocurrió enseguida que la visión tendría que ser desde las víctimas. Y desde la mujer. Siempre las mujeres hemos sido las víctimas primeras de la violencia del mundo. De un mundo diseñado por los hombres para la lucha por el poder y el territorio. Siempre las mujeres hemos sufrido frontalmente las guerras de los hombres, las violencias de los hombres, su cultura descorazonada y radical (Pedrero 2006a: 163).

Desde este punto de vista, Pedrero describe las mujeres como víctimas que sufren tanto en lo personal como lo colectivo. En definitiva, como hemos afirmado, las obras de su tercera etapa empiezan a centrar su interés en la actualidad de los asuntos sociales. Entre ellas, *Ana el once de marzo* le dio la oportunidad de poner sobre las tablas su pensamiento sociopolítico, ampliando su repertorio temático y demostrando su constante evolución dramática; todo ello sin perder su perspectiva femenina.

4.4. *Caídos del cielo* (2008)⁴⁸

⁴⁸ Paloma Pedrero, *Caídos del cielo* (Madrid: Endymion, 2008). En adelante, citamos por esta edición y se da solo el número de página.

En 2009, *Caídos del cielo* fue modificada por la autora debido a los problemas de representación (complicaciones de operatividad para la puesta en escena y problemas económicos). En la segunda versión, *Caídos del cielo 2: El secuestro*, ha desaparecido toda la historia de Charito, así como la escena del trabajo de cooperación con el personaje de la escritora. Además de eso, también se ha excluido el relato de Violeta y Jato. En su lugar, se ha añadido un monólogo titulado *La polla negra*, que es la historia de Violeta.

La última obra de Paloma Pedrero, *Caídos del cielo*, obtuvo el I Premio Talía de Teatro otorgado por UNESCO Comunidad de Madrid en 2008, y fue finalista al Premio Valle-Inclán al mejor espectáculo teatral de 2008. Se estrenó con mucho éxito en el Teatro Fernán-Gómez de Madrid, bajo la dirección de la propia dramaturga, como parte de la programación del XXV Festival de Otoño (2008), reestrenándose en mayo del año siguiente en la misma sala.

Esta historia de unos “sin techo” proviene de la experiencia de la autora a lo largo de aproximadamente nueve años de trabajo en un Taller de interpretación y escritura teatral con un grupo de indigentes, en la Fundación RAIS (Red de Apoyo de la Inserción Socio laboral). En la representación participaron un total de dieciocho actores, de los cuales seis no eran profesionales, sino verdaderos “sin techo”, pertenecientes a un grupo llamado “Pacientes ambulantes (PA)”⁴⁹. Posteriormente, gracias a la labor de la dramaturga, se fundó en 2008 la Asociación sociocultural Caídos del Cielo ONG, con el objetivo de “transformar la vida a través del teatro”, como reza su sitio web.

La obra no se divide en actos o escenas como el teatro ordinario, sino que excepcionalmente está estructurada en función de los distintos escenarios: estos cambian totalmente hasta 45 veces: así, 12 veces vemos el estudio de la escritora, 7 la sala de ensayos, 10 el cielo, 13 el escenario para la puesta en escena, 1 la calle y 2 un descampado.

⁴⁹ En la nota de su libro *Magia Café*, Paloma Pedrero se hace eco del excelente potencial de los vagabundos para una representación de teatro: “Ellos, los llamados indigentes, me demostraron su extraordinaria capacidad para la interpretación y la escritura dramática, me regalaron conocimiento de la vida y del alma humana” (Pedrero 2005: 11). Cuando llegó un momento en que el grupo necesitaba crecer, hacer algo significativo, expresar su realidad, le impusieron cuyo nombre con humor, pero representativo del sentimiento o de la situación de las personas sin hogar (Pedrero 2008: 13). De este modo, para ellos, teatro sirve “como vehículo de reinserción social y espiritual” (Escabias 2008: 10).

Además, las acciones de cada lugar escénico no ocurren de acuerdo a un orden temporal sino, algunas veces, simultáneamente.

Caídos del cielo es “temáticamente y estructuralmente, el culmen de la cristalización” (Escabias 2008: 9) de manifestación la sensibilidad social de la autora. La obra de teatro parte de un hecho real: la atrocidad cometida contra la indigente Rosario Endrinal. En diciembre del año 2005, esta mujer murió quemada viva en un cajero de banco, víctima de tres jóvenes de la burguesía barcelonesa⁵⁰. Pedrero ha prestado especial atención a las agresiones violentas contra indigentes, como una expansión de la discriminación llevada a cabo en nuestra sociedad capitalista. Sobre esta perspectiva, apunta Rossana Fialdini Zambrano:

[...] la pobreza extrema, ejemplificada diariamente en los muchos indigentes que deambulan por y habitan los rincones de las principales ciudades españolas, genera entre la ciudadanía un rechazo que no sólo es simbólico (ignorarlos, hacer como que no están), sino también físico, rechazo que esconde un tipo de discriminación, a la que podríamos denominar *fobia al pauperismo*. Este tipo de hechos muestran también el estado de descomposición avanzada en la que se encuentra nuestra sociedad, en la que el respeto por la vida del *otro* simplemente no se plantea, ya que el *otro* no se percibe

⁵⁰ El crimen ocurrió la madrugada del 16 de diciembre. Al principio los dos jóvenes presuntamente insultaron, golpearon y lanzaron objetos –un cono de señalización, entre ellos– a una indigente que se había refugiado para pasar la noche en un cajero de La Caixa, en la calle Guillem Tell, en el barrio de Sant Gervasi de Barcelona. Pero después de unas horas regresaron al cajero con un chico más joven. Uno de ellos le lanzó un bidón de 25 litros de disolvente y otro, con un cigarrillo, le prendió fuego, dando lugar a una potente deflagración. La víctima, que se llamaba Rosario Endrinal, murió dos días después a causa de las quemaduras de segundo y tercer grado en el 70% de su cuerpo. Los acusados dijeron en la audiencia pública que lo habían hecho para forzarla a salir del cajero automático, porque “olía muy mal”, y que no habían querido hacerle daño, que sólo querían que se marchara de allí y pretendían ver la reacción de ella “ante un susto, ante un gesto”. Entre ellos, el menor, de 17 años, fue condenado a 8 años de internamiento, y en noviembre de 2008, la Audiencia de Barcelona les impuso una pena de 17 años de cárcel (16 años por asesinato con alevosía y 1 año más por daño doloso por los desperfectos que ocasionaron en el cajero de La Caixa) a los otros dos jóvenes acusados, de 18 años en aquel momento.

como *otro-yo*, sino como un *no-yo*, y por lo tanto, es susceptible de ser agredido (Fialdini Zambrano 2011: 192).

Como se dice más arriba, en la sociedad moderna, el ser humano tiende a menospreciar y desechar a los que son distintos en cuestiones como la presencia, el modo de vida, la clase, etc.; consecuentemente, no da voz a las minorías. Al fijar los límites entre yo/nosotros y los otros, excluimos a los demás y nos desinteresamos por su sufrimiento. A medida que se desarrollan los sectores social y económico, crecen a nuestro alrededor los seres alienados, apartados del sistema por diversas razones. De ello se derivan actitudes discriminatorias y ataques innecesarios hacia esta parte de la población. La dramaturga, a través de esta obra y valiéndose de un episodio actual, reivindica la importancia de lo humano en detrimento de lo material.

La obra empieza con una escritora sentada a la mesa de su estudio, en pleno proceso de creación de una obra teatral. La escritora, que se llama Luz, escribe la historia, dirige un grupo de teatro amateur compuesto por indigentes y organiza el montaje. En su afán por escribir una pieza que trate de las circunstancias de estos y que esté interpretada por ellos, podemos considerarla un *alter ego* de Paloma Pedrero. Esta, que suele emplear el “metateatro” como metodología en varias de sus piezas, introduce aquí la preparación íntegra de una representación teatral. Así, *Caídos del cielo* empieza con los preparativos iniciales –elección de personajes, etc.– y termina con su estreno en una sala. En su desarrollo, Pedrero aprovecha para elogiar el género dramático, a través de observaciones como esta de Abelino: “Si nos hubieran dejado jugar allí no habiéramos tenido tantos desastres. El problema de la tierra es que no hay sitios para que jueguen los adultos

revoltosos. Mira, ahora que lo pienso, eso es el teatro, ¿no? un sitio donde juegan los mayores” (42).

Mientras los personajes cuentan y ensayan, una misteriosa pareja conversa en “el cielo o su antesala”: “*un lugar paradisíaco. Quizá una playa, con sus hamacas, daikiris y el rumor del mar. Podría haber camareros que leen el pensamiento y sirven a los clientes sin tomar nota. Es un lugar según el sueño de cada uno*” (36). Se trata de Charito y Abelino, los indigentes muertos a los que homenajea la obra.

CHARITO – ¡Me están recordando! ¡Me están recordando, Abelino!

ABELINO – Normal, llevas poco tiempo aquí. Será tu madre. O tu hija.

CHARITO – No. No es a Marta a quien siento. Mi pobre niña no quiere ni acordarse de mí... Menudo peso se ha quitado de encima. La fuerza me viene de otro lado.

ABELINO – Sí, estás más nítida que nunca. Yo, sin embargo, siento que me estoy borrando.

CHARITO – No digas eso.

ABELINO – Es natural, mujer, se van olvidando. Y cuando nos olvidan desaparecemos para siempre.

CHARITO – Ya.

ABELINO – Es una lástima, ¿verdad?, porque esto mola. (*Hace un gesto y saca mágicamente dos cigarros. Los encienden.*) Dime, ¿y quién te tiene así si no es tu hija?

CHARITO – No lo sé. Es una mujer desconocida. Creo que quiere escribir sobre mí (36).

Las palabras de estos personajes dan a entender que si se olvida a los muertos, estos desaparecerán para siempre. Por esa razón, Charito decide ayudar a la escritora Luz a perfeccionar su proyecto y ponerle al tanto de la vida real de los vagabundos: sus frustraciones, sus desilusiones y sus miedos. El objetivo de Charito es recuperar su

dignidad, y lo hace compartiendo su experiencia y el profundo amor que siente hacia su hija Marta, que, desde la trágica muerte de su madre, sufre por los remordimientos y la culpa por no haber hecho nada.

Mientras tanto, en la sala de ensayos una disputa llega a su apogeo; casi todos los personajes, insatisfechos con la selección del tema, insisten a la autora para que lo cambie. Ellos también son “sin techo” como Charito; mantienen, no obstante, que el público no tiene ningún interés en su historia.

JATO – Mira, Chata, de la pobre mujer esa nadie quiere saber. Dime, ¿qué salió en los periódicos sobre ella? Sabemos más de los tres niños pijos que se la cargaron que de la víctima. Porque, ¿quién era ella? Una degenerada.

CHARITO – De eso nada chaval.

Charo le arrea un pellizco.

Jato se duele sorprendido.

VIOLETA – Eso es mentira. Ella no era una degenerada. Por eso tenemos que contar lo que le pasó. La verdad (48).

En medio del gran alboroto, hasta la escritora duda en su determinación. En ese momento, Pedrero destaca la importancia de la responsabilidad que adopta un artista.

ESCRITORA – No sé qué me pasa con esta historia, no me sale. Tal vez sea una mala elección...

CHARITO – Eh, no me abandones, chica.

ESCRITORA – Pero me gustaría que Charo fuese la protagonista, no sé cómo, pero...

CHARITO – ¡Yo lo sé! ¡Yo sí lo sé!

MARCELO – Yo creo que ella ya está entre nosotros, está aquí.

CHARITO – (*Mientras le pone un bombón en la mano.*) Joder, que tío más listo.

MARCELO – Que la gente no quiera saber, no significa que nosotros no queramos hablar. El arte tiene esa función: despertar conciencias... (49).

La última frase de Marcelo coincide justamente con el objetivo de esta obra, y al mismo tiempo, remite a la idea fundamental que guía a de Paloma Pedrero en su última etapa. Es decir, el papel de los autores literarios es ayudar a despertar al público y llevarlo a valorar realidades que le pasan desapercibidas. Ahora la dramaturga discute no sólo las cuestiones de discriminación sexual de las mujeres, sino también temas que afectan a todos los miembros de la sociedad. Desde este punto de vista, este diálogo contiene el sentido principal de la obra. La dramaturga acentúa que advertir al público sobre cuestiones peliagudas sobre las que no le interesa profundizar es la misión de los autores concienciados; así lo dice la escritora en la ficción: “A mí me gustaría que la gente corriente se vea reflejada en esta mujer, que la miren y se vean” (38).

Charito aparece ante Luz como un tipo de espectro y la persuade de la importancia de su trabajo, contándole la historia de su vida. A pesar de que es una situación surrealista, este trabajo en cooperación garantiza tanto la autenticidad de la historia como la profesionalidad de la escritura. En este mismo sentido, en la representación de los sin techo se insertan monólogos que cuentan la experiencia de varios sujetos. A Luz, que se siente desorientada respecto a la meta de su obra, Charito la convence diciendo que “el objetivo es que ellos hablen de ellos” (52); expresa, asimismo, su deseo de “vivir en la gloria toda la eternidad. Escribir una obra para que se me recuerde siempre” (52). La voluntad de la indigente es hacer partícipe al mundo de los principales aspectos de su personalidad. Es lo mismo que

Pedrero quiere transmitir a sus personajes, que se han visto en una situación similar: fijar una meta para sus vidas, hacer esfuerzos por alcanzarla y, por último, sobrevivir con coraje sin renunciar a la esperanza.

Al final, Luz comienza los ensayos con los mendigos, totalmente rotos en alma y cuerpo. Violeta, que representa el papel de Charito, tiene miedo de encarnar a este personaje, pues se siente muy identificado con él: “Somos demasiado parecidas”, dice (57). Entre los miembros de su grupo, se encuentra su ex marido: Jato. Con él ha tenido dos hijos, pero los cría su madre, por la situación de vagabundeo de los padres. Se aflige tanto que llega a sentir, al final de la representación, que ella misma va a morir.

Durante los ensayos, el cuerpo de Abelino, compañero de cielo de Charito, va poco a poco desapareciendo: al principio, un pie; luego, las pupilas; más tarde, las manos; y hasta el cuello. En vista de esto, Charito decide persuadir a Luz de que introduzca su historia en la representación. Abelino era también indigente, muerto mientras dormía entre cartones, al ser arrojado por accidente a una trituradora de basura. Charito le recomienda a Luz que Jato desempeñe el papel de Abelino, pues piensa que es la única manera de que Violeta y Jato se reconcilien y de rescatarlo del profundo abismo de desánimo y peligro de muerte en que este está sumido por su adicción a la droga.

Con mucha frecuencia, la preparación de la puesta en escena se encuentra con dificultades. Pese a todas estas vicisitudes, se aproxima el día del estreno. Dos días antes, cuando Jato no acude al ensayo, Violeta va a buscarlo y, con la ayuda invisible de Charito y Abelino, Violeta y Jato abren su corazón por primera vez después de la separación: “Violeta- No nos damos cuenta porque el resentimiento nos impide sentirlo. Pero debajo del

resentimiento, sigue el amor. [...] Quiero que vivas, Jato. Me moriría si tú... te mueres” (86). Abelino le estimula a Jato, cual ángel de la guarda, para que luche por recuperar una vida digna.

Por fin, el día del estreno la sala del teatro está abarrotada. La representación va saliendo bastante bien, pero justo antes de la última escena, en el clímax, a Violeta le puede la tensión y no puede salir frente al público. Como la vida de Charito es muy parecida con la de ella, Violeta teme que también se aproxime su final. En este momento, Charito se acerca a Violeta e intenta tranquilizarla con estas palabras: “Escucha, Charito, te voy a decir un secreto: No sufrí. No recuerdo haber sufrido. No recuerdo nada malo de la vida. Cuéntalo contenta, tranquilita, ríete, ríete, Charito. Ríete de la muerte” (89). Esta intervención de Charito no busca solo sosegar a Violeta, sino que también se dirige a sí misma. Mientras Violeta y Jato representan el desenlace, Charito y Abelino se colocan justo detrás de sus personajes en el escenario, cogiéndose las manos.

VIOLETA/CHARO – A partir de ahí todo fue muy rápido, patadas, empujones, risas. El pequeño, el de la cara de ángel, salió y volvió corriendo con algo, una especie de bidón. Uno de los mayores, el que estaba grabando, lo agarró y vertió un poco de líquido en el suelo. Después encendió un mechero, mientras me decía, vas a ver, vieja, cómo hace boom. Lo hizo. Todo se incendió, yo me incendié. Ellos salieron corriendo despavoridos y cerraron la puerta.

JATO/ABELINO – Me subí a la mesita de noche y eché el cuerpo hacia delante. No sé qué paso, perdí el equilibrio y caí dentro del cubo con las manos por delante. Agarré la caja y la abrí. ¡Efectivamente estaba llena, no me había fallado la intuición! Allí, en mis manos, estaba una hamburguesa completa doble de queso. De pronto sentí un ruido. Después, algo que levantaba mi cubo por el aire. Después caí, caí con la hamburguesa en la boca, en la trituradora del

camión. No, no se agobien, apenas sentí dolor, sólo una punzada extraña. No pensé en nada. Con el delicioso sabor que sentía en la boca, con el placer intenso del que se quita el hambre, me dejé... llevar.

VIOLETA/CHARO – Yo sí pensé, yo lo último que pensé fue: Por fin se me ha quitado el frío.

Se oyen aplausos del público. Violeta y Jato se miran y se sonríen, se miran el uno al otro por vez primera. Se miran. Entonces Charito y Abelino se colocan delante de ellos. Los dos hacen un gesto de sacar la voz. Una voz intensa les rodea.

CHARITO – Estamos bien. Ahora estamos en la gloria (91-92).

Violeta/Charito y Jato/Abelino hablan de su último momento en la tierra con un tono equilibrado y calmado. Charito terminó su vida en un lugar con un sentido contradictorio: espacio de éxito y fracaso, a la vez. Una noche de invierno, Charito decidió pasar la noche en el cajero de La Caixa para huir de frío, porque “había trabajado en ese banco como secretaria de dirección y me sentía como en casa” (43). Ahora, sin embargo, el cajero es un refugio más para protegerse de la calle cruel; como dice: “una mujer sola en la calle es un juguete para las fieras” (90); irónicamente, ese mismo refugio le depara una muerte trágica. Por otra parte, Abelino, desfalleciendo de hambre porque es domingo y el bar donde suelen darle de comer está cerrado, ve un cubo de basura lleno de cajas de menú infantil de McDonald’s. Su caso simboliza los accidentes atroces que tan comúnmente aquejan a los vagabundos en todo el mundo. Expulsado de la sociedad, Abelino se presenta ante nosotros “como muchos de los objetos desechados en la calle” (Fialdini Zambrano 2011: 211).

En su representación, aunque la historia de Charito es la trama principal, los monólogos de los cinco actores/sin techo ocupan un lugar central, en cuanto sus historias conmueven al público: entre ellos, Amadeo Lanza (el nunca parado), Félix (El hombre del corazón roto y la pasta de dientes), Marcelo (el inmigrante y su zanja), Luis (el cetrero de gorriones) y Manuel (“El vals de las mariposas”). Ellos piensan que el público quiere saber acerca de ellos, no como Jato, mucho más cínico en su actitud.

LUIS – Escucha, jefa, creo que tenemos que recapacitar. Nos queda poco tiempo y deberíamos saber qué es lo que queremos decir, ¿no?

ESCRITORA – Claro.

LUIS – Entonces, ¿tendremos que preguntarnos qué quiere saber la gente de nosotros?

JATO – Nada, tío, no quieren saber nada.

LUIS – No estoy de acuerdo.

AMADEO – Yo tampoco. Hay gente a la que le interesa saber quiénes somos.

VIOLETA – A la gente le gusta saber cómo caímos. Les da morbo (38).

Así pues, los voluntarios hacen monólogos de sus propias historias: quiénes son y cómo se vieron empujados a la calle. Con ello, simbolizan a todo tipo de alienados de nuestra sociedad.

En primer lugar, Amadeo Lanza es un personaje al que no le queda nada, ni siquiera las ganas por conseguirlo; así, vive voluntariamente su condición. Félix sufre problemas psiquiátricos debido al desempleo, el abandono de su familia y el alcoholismo. Marcelo es un inmigrante sudamericano que vino a España a buscar una oportunidad de mejorar sus condiciones de vida; pero ante la inesperada situación económica del país, aquejado por una tasa muy alta de desempleo, ha caído en la mendicidad y no puede regresar a su país natal.

Luis, víctima de violencia doméstica⁵¹, razón principal por la que vive en la calle, se refiere a esta como el único espacio donde se siente tranquilo: “Cuando llegué a la calle y vi la noche caliente, la luna entera, la vida enfrente, me sentí el tío más feliz del planeta. Joder, ese era mi sitio, mi lugar en el mundo. La calle” (71). Manuel, joven homosexual expulsado de su propia familia, quiere salir en la televisión y dedicar su vida a enfrentarse a los prejuicios sociales. Estas cinco historias de los marginados no solo pertenecen a personas determinadas, sino también a nosotros mismos.

La decisión de llamar “Luz” (52) a su escritora tiene un significado evidente: como ya hemos comentado anteriormente, el tema de luz y oscuridad es uno de los asuntos que interesan a Paloma Pedrero desde el principio de su carrera teatral. En esta obra, la escritora Luz desempeña el papel de guía para personas con problemas existenciales, al igual que la Magia de *Magia Café*. A lo largo de la obra, se repiten los vocablos “luz” y “oscuro”; así, por ejemplo durante el ensayo dice Jato: “(*cogiendo el papel, completamente ciego*) No veo. ¿No podéis dar más luz? No se ve absolutamente nada” (74). Esta escena remite a la situación real de Jato, que ha perdido su sentido de su existencia y sobrevive como un indigente y drogadicto rechazado por su familia. Según los actores/sin techo, por medio de la representación de sus propias historias, van despertándose y recuperando su identidad, el

⁵¹ Cuando su padre se mostró violento con su madre, Luis cogió una sartén y le arreó un golpe en la cabeza. Temerosa de que lo hubiera matado, la madre le obligó a su hijo a abandonar inmediatamente la casa, poniendo quinientas pesetas en su mano. A partir de entonces, Luis vive en la calle, gozando de libertad y elogiando la vida de los sin techo, en contra del pesimismo generalizado: “Lo mejor de no tener techo es que no tiene hipoteca. La gente normal, la gente obediente, se pasa la vida pagando un techo, haciendo un trabajo de mierda, aguantando a jefes incompetentes, enfermando de frustración y de ruidos para ver todas las mañanas un techo de escayola. Y yo he hecho siempre lo que me ha dado la gana y encima al despertar he tenido el cielo. Un cielo cada día distinto en cada sitio. No entiendo a la gente que me mira mal, si yo no tengo mal rollo, si yo solo me he pegado para defenderme. Jamás he agredido a nadie porque sí, por quitarle algo o por gusto” (71).

público (o los lectores) también va compenetrándose con ellos y siendo consciente de su razón de ser.

El crimen truculento que causó la muerte de Rosario Endrinal refleja el estado de la sociedad actual: ¿cuán bajo ha caído la moralidad en la sociedad moderna? Ya llega al grado de que no podemos tener paciencia ni tolerar las conductas deshumanizantes e inmorales de los jóvenes. Mediante *Caídos del cielo*, Paloma Pedrero ha desplegado otra vez un tema incómodo: la segregación y agresión indiscriminada hacia las personas del nivel más bajo y débil de la sociedad, los abusos basados en prejuicios sociales y la posibilidad de que esto nos suceda también a nosotros. La propia dramaturga anotó en relación con los motivos de su escritura:

Cuando escribo parto de dos puntos, o de una necesidad íntima que me lleva a una escritura urgente, o de una observación que me lleva a un imaginario poético. Es decir, yo a veces veo un personaje en algún lugar, o un acontecimiento, y me digo: <ahí hay una obra>. Pero cuando digo <ahí hay una obra> es porque estoy viendo algo que me está conmoviendo por dentro. Cuando escribo desde la observación lo que hago es pasarla primero por mi interior, teñirla con lo mío. A lo mejor, el personaje observado es un mendigo que vive en un banco de la calle, un personaje al que yo después le invento una vida. Y en el invento, le voy poniendo mis miedos, mis deseos, mis dudas. He puesto este ejemplo porque estoy escribiendo una obra sobre la gente de la calle, el mundo de los llamados indigentes. (Pedrero 2003: 41)

Caídos del cielo trata una historia atroz y la vida frustrada de unos personajes desamparados por la sociedad: los “sin techo”; sin embargo, como casi todas las obras de Pedrero, termina con un final esperanzador, preñado de buen humor. Abelino, que no ha

tenido nunca amor, ni pareja, ni familia, se siente enamorado de su compañera celestial, Charito; estos dos muertos van a vivir una vida nueva, donde ya no el existe dolor ni los problemas, sin miedo a desaparecer como “por arte de magia” (41). Por su lado, Violeta y Jato, separados desde hace años, tienen la posibilidad de reconciliarse y quizá volver a estar juntos. Pero sobre todo, como apunta el productor de *Caídos del cielo*, Robert Muro (2008): “El teatro les da la posibilidad de salir del agujero”; y no solamente a los indigentes, los desheredados y los fracasados, sino también a las personas corrientes, ciudadanos de una sociedad inestable, seres inquietos y vulnerables.

5. Conclusión

En el Capítulo 1 de la Segunda Parte de esta disertación, según la clasificación temática, analizamos las obras teatrales de Paloma Pedrero. Como ya hemos visto, el punto de vista cambia a medida que avanza y se consolida su carrera como dramaturga.

En su primera etapa, desde un punto de vista feminista radical, la autora denuncia la relación entre el dominio de los hombres y la opresión hacia las mujeres, basada en el orden de la sociedad patriarcal, y fenómenos como la alienación de la mujeres, la represión sexual, etc.; su empeño principal consiste en modificar esta desigual e injusta relación, el tratamiento discriminatorio, desde un prisma de crítica sociológica.

Las protagonistas femeninas de las primeras obras de Paloma Pedrero ven sus identidades amenazadas. En este riesgo es, no obstante, donde la mujer se puede encontrar a sí misma. En efecto, estos momentos cruciales de angustia existencial constituyen una ocasión de oro para que esta pueda desentenderse de su anterior vida, dependiente de los hombres o costumbres anticuadas, y elaborar su propia identidad como un ser humano autónomo.

Por esta razón, en sus obras de la primera etapa aparecen personajes femeninos que representan el otro yo de Paloma Pedrero. No es difícil encontrar a autoras que reflexionan sobre su propia experiencia a través de personajes de este tipo, escritoras como ellas. Las mujeres, tradicionalmente relegadas en un mundo dominado por el lenguaje masculino, dan pasos hacia la afirmación de su personalidad inestable e intranquila, a través de esta

“escritura de autorreflexión”. Una vez que establece firmemente su ego y salvaguarda su identidad, la autora puede salir de su mundo interior y ampliar su perspectiva al entorno social e histórico.

Por esto, las primeras obras de la dramaturga se produjeron desde un punto de vista inspirado exclusivamente por la experiencia individual. En general, la consecución de la propia identidad se realiza a través de la introspección reflexiva. Entonces, el concepto de la identidad contiene el del deseo reprimido, sirviendo como una metáfora que contribuye a la reflexión sobre el propio yo.

En efecto, según la confesión de la propia autora, después de la discriminación sufrida a manos de sus padres en beneficio de su hermano menor, decidió luchar por ser una mujer independiente y libre: “Yo quería ser niña. Pero me hice una proposición. Yo, siendo niña, conseguiría jugar más tiempo. Consegiría llegar a la Universidad. Consegiría una buena paga para los domingos” (Pedrero 1999d: 24).

De este mismo modo, la mayoría de los personajes femeninos en su dramaturgia no se deja llevar por la pasividad ante situaciones de discriminación y maltrato social. Como dice Pancho García (2006a: 6), tales personajes “no son víctimas que van por el mundo llorando y lamentando abandonos e injusticias, pues sus mujeres son resueltas, meditan, se cuestionan luchan, enfrentan sus conflictos o regresan a pedir cuentas”. Ello es especialmente cierto de Ana en *Besos de lobo*, Laura en *El color de Agosto*, la señora Marta y Eulalia en *Resguardo personal y Locas de Amar*, Reyes en *Invierno de luna alegre*, y, por último, Paula en *En la otra habitación*.

Iride Lamartina-Lens (1993: 390) apunta las siguientes características comunes en las primeras obras de Pedrero: “the search for sexual identity, men’s and women’s conflicting needs for both personal freedom and commitment to one another, the difficulty in establishing meaningful interpersonal relationships based on mutual equality and sensitivity, loneliness, alienation, frustration, and the quest for love”. El estreno de *La llamada de Lauren*, *opera prima* de la dramaturga, fue recibido con reseñas severas por el sector masculino de la crítica debido al carácter de la historia: la homosexualidad latente del protagonista Pedro. En esta obra, la autora describe el proceso de búsqueda de identidad sexual en el seno de la pareja. *El color de agosto*, por su lado, es una especie de versión femenina de *La llamada de Lauren*: las dos protagonistas, Laura y María, se debaten entre el amor, la consecución de sus metas y la libertad psicológica absoluta. En *Resguardo personal* y *Locas de amar* se abordan temas similares: la audacia de dos señoras empeñadas en conseguir su identidad y libertad ante una situación miserable, causada por la indiferencia o la traición de los maridos. *Besos de lobo* y *Una estrella*, por otro lado, tratan sobre mujeres víctimas del trauma causado por la infidelidad de sus padres. Al final, sin embargo, las protagonistas superan sus dificultades y culminan la búsqueda de su identidad: Ana, en la primera obra, se marcha para independizarse después de la muerte de su padre, mientras que Estrella, en la segunda, logra perdonar y comprender a su padre, ya fallecido, gracias a un amigo íntimo de él. Las cuatro piezas breves, *Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*, *Los ojos de la noche*, incluidas en *Noches de amor efímero*, describen el amor y el desamor en las relaciones interpersonales, especialmente en parejas que acaban de conocerse. Por último, *En la otra habitación* es una obra

autobiográfica. Aunque escrita en el período posterior de la autora, en el año 2003, vuelve sobre la historia de una mujer que, a pesar de haber conquistado su identidad y libertad, se enfrenta a una situación individual y social insatisfactoria para su ideología progresista. La protagonista, Paula, ya ha alcanzado la meta de su vida: transformar el mundo de los hombres, tener una profesión (es una famosa y brillante guionista) y gozar de una familia completa, con un marido que tiene éxito como director de cine y una sola hija. De esta surge el único problema: la falta de comunicación entre ellas, derivada del choque entre su éxito personal y el rechazo que su hija experimenta hacia su propio cuerpo. En esta obra, la autora describe a un tipo nuevo de mujer moderna y feminista, con las dificultades que acompañan a una vida aparentemente plena.

Las mujeres que se mantienen alejadas del mundo androcéntrico reconocen en los otros su propio ego alienado, y tal reconocimiento se amplía desde la compasión por las mujeres vistas como criaturas “echadas a otro mundo desamparado” hacia un plano general de seres oprimidos, olvidados, excluidos y marginados. En consecuencia, en la etapa segunda el interés de Pedrero se extiende hacia los seres marginados en el ámbito sociocultural. En efecto, la discriminación sufrida por estos en la sociedad se identifica con la de las mujeres, alienadas por el mundo de los hombres.

Al respecto, señala José Monleón que la dramaturgia de la autora representa “la confrontación con la realidad social, el rechazo de los valores dominantes y del comportamiento agresivo del orden establecido” (Monleón 1995: 3). Los personajes de *Invierno de luna alegre* viven en una pensión vieja junto a una calle concurrida, símbolo de

su miseria, sumidos en las glorias de una vida pasada, a años luz de su actual desamparo. *Cachorros de negro mirar* trata la historia de dos jóvenes cabeza rapadas que rechazan toda norma social y una prostituta a la que toman por un transexual. En dos obras breves, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, también parte del grupo *Noches de amor efímero*, se refieren la historia de una prostituta que nunca ha experimentado el amor verdadero y de una mujer que acaba de salir de su casa por causa de la violencia doméstica. En cuanto a los personajes de *El pasamanos* y *En el túnel un pájaro*, son ancianos excluidos la sociedad capitalista. Así, Segundo y Adela, de *El pasamanos*, sufren el autoritarismo de la dueña del apartamento donde viven: durante ocho años, han sido incapaces de llevar una vida normal; muy empinada y desprovista de un pasamanos o un aparato de seguridad, Segundo no ha podido bajar la escalera de su edificio para salir a la calle. Enrique Urdiales, por su lado, protagonista *En el túnel un pájaro*, es un viejo dramaturgo que enferma de cáncer y decide poner fin a su vida de manera digna. En esta obra Pedrero aborda un tema polémico: “¿cuál es la mejor selección para una vida feliz, el dolor físico incesante o la muerte digna? ¿Es justo y necesario la eutanasia?”.

Por último, en las obras de la etapa tercera (principalmente, después del nuevo milenio), el interés social de Pedrero es cada vez más evidente, no solo por los seres marginados de la nuestra sociedad, sino también por otros problemas sociales y económicos de la actualidad. El denominador común de las obras de este período ya no afecta a las cuestiones de discriminación sexual y marginación social. La idea de feminismo de Pedrero ha evolucionado hacia problemas más amplios y variados, por ejemplo, la ética de la

ciencia moderna, el medio ambiente, los hechos trágicos del mundo, etc. Tan extensos temas suelen involucrar el cuestionamiento de ideas utópicas, a través de una actitud reformista. El feminismo de la dramaturgia ya se ha librado el espíritu de sacrificio y ha empezado a buscar la solución a los problemas, para poner en práctica la comunicación con los otros. De aquí en adelante, el feminismo desemboca en un humanismo empeñado en combatir males modernos como la deshumanización, la alienación y la destrucción de la Naturaleza.

La humanidad ha ido desapareciendo en razón inversa a la mejora de la inteligencia y la evolución de la ciencia en el mundo civilizado. La agonía y la sátira de la civilización de occidental se ven bien reflejadas en la primera obra de la etapa tercera, *La isla amarilla*: desde el punto de vista de los indígenas de una isla ficticia en el océano Pacífico –esto es, desde el Tercer Mundo–, se critican las virtudes y defectos del mundo civilizado. En realidad, esta obra no pertenece al período posterior de la dramaturgia de Pedrero, pero es su primera obra escrita desde una perspectiva sociológica. *Magia Café* y *Caídos del cielo* perpetúan el interés de la etapa anterior, es decir, la historia de los marginados: en las dos obras se aborda el tema de los “sin techo”, un fenómeno presente en casi todas las ciudades del mundo de la sociedad moderna. Hay, sin embargo, varios puntos que distinguen estas piezas de las de la etapa anterior: *Magia Café* trata el asunto colectivo de los sin techo y *Caídos del cielo* está basado en el horripilante suceso realmente acaecido contra una indigente. Por otra parte, *Ana el once de marzo* lo está en uno de los episodios más trágicos de la historia reciente de España: el atentado terrorista en la estación de Atocha, el 11 de marzo de 2004. Esta pieza breve pertenece a un proyecto titulado *Once voces contra la*

barbarie del 11-M, dirigido por Adolfo Simón y destinado a conmemorar el primer aniversario de la catástrofe. En la obra de Pedrero, se presentan las historias miserables de tres mujeres llamadas Ana y su reacción ante el imprevisto acontecimiento.

Como hemos visto, Paloma Pedrero continúa siendo una de las más dinámicas y prolíficas dramaturgas de España, evolucionando desde una inicial perspectiva feminista hasta el compromiso sociológico del período actual. Su feminismo, pues, ya no es tan radical como en el primer período; no da la espalda, aun así, a características propias de la escritura femenina como la delicadeza y la sensibilidad estética. Con ello, Pedrero va ampliando su ámbito de interés, pasando a escribir de cuestiones de sociología desde un punto de vista más general y popular.

Finalmente, se puede decir que la propensión de la autora, que prefiere el final abierto para sus obras literarias, le hace librarse de la situación cerrada y el molde de pensamiento reaccionario aplicado a la mujer en un mundo dominado por hombres, proyectándose hacia una perspectiva libre y abierta; proceso también evidente en la ampliación del abanico temático. Describiendo los varios tipos de personas que se han visto rechazadas y despreciadas en la sociedad moderna y presentando sus problemas, Paloma Pedrero nos convence de la necesidad de respetar la diversidad dentro de nuestra sociedad. Todos los seres humanos sociales viven hechos un ovillo, evidentemente todos los elementos influyen unos a otros, y todos estos conectados en un sinfín de problemas sociales. Así pues, comprender la reciprocidad y el reconocimiento mutuo es entender la diversidad en el ámbito social y cultural, y esto nos ayuda reconocer el mundo con la vista

desprejuiciada. Contemplando la forma de actuar de las personas descritas en las obras literarias de Pedrero, podemos ampliar nuestro margen de perspectiva y el entendimiento del ser humano o el universo. Por su experiencia directa y diversa y el cambio de perspectiva a lo largo de su vida, la toma de conciencia el mundo de Paloma Pedrero ha dado lugar a una transformación en el plano macroscópico, y es posible concluir que con esta evolución ha abandonado su perfil como dramaturga feminista y ha dado un paso decisivo para convertirse en una dramaturga universal y multicultural de la España moderna.

En mi caso, creo que entra inconscientemente, casi ilógicamente. En mis obras voy a expresar mis inquietudes, mis miedos, mis deseos, mi visión de ciertos problemas actuales en la sociedad. Todo esto lo hago a través de personajes diferentes; pero hay un espíritu, una mano por debajo de todo eso. Hay una esencia, una energía que es una energía de mujer. Y esa energía está en mis obras porque si no estuviera, esas obras no tendrían alma (Pedrero en Johnson 1993: 19).

Capítulo 2. Metodología teatral

1. El efecto dramático del teatro breve

Entre las características estructurales del primer período de la dramaturgia de Paloma Pedrero, la más destacada es el teatro breve, tanto en lo que respecta a la duración de la puesta en escena como al reducido número de personajes; suele limitarse a un acto con unidad de acción, espacio y tiempo. Las obras cortas resultan más condensadas y breves, por cuanto se representan con arreglo a las unidades de tiempo y lugar. Paloma Pedrero es autora de un buen *corpus* de piezas breves. Le gusta este tipo de composición porque da lugar a obras más condensadas, en las que la tensión dramática no se diluye y todo ocurre como en un estallido, como si se tratara de un grito poético (Pedrero 2007). El tiempo y el espacio condensados, a través de la pieza breve, “facilitan la inmersión en los conflictos íntimos y favorecen la confesión de recónditos y, a veces, inconscientes temores y frustraciones” (Serrano 1993: 93). Las obras muy fragmentadas, además, tienden a pasar superficialmente por los conflictos humanos. Lo de cambiar de espacio y de tiempo continuamente es una manera de no llegar al fondo del alma de los personajes.

Un aspecto este, el de la atracción por el teatro breve entre nuestras dramaturgas más recientes, que no ha pasado desapercibido a la crítica, tal como ha señalado, entre otros, Patricia W. O'Connor, a quien pertenece el juicio que sigue:

Aunque las autoras individuales que utilizan la palabra también escriben obras de duración normal y eligen el circuito comercial, más frecuente es la pieza breve, mordaz y atrevida destinada a un público alternativo. Con estilos que van desde el naturalismo, al surrealismo, y al expresionismo, usan una suerte de taquigrafía comunicativa compuesta de repartos mínimos y un reducido número de objetos escénicos. Abundan el monólogo y el metateatro no solo por razones económicas, sino porque ayudan a representar esa deseada visión personal (O'Connor 1998: 14-15).

Impresión que matiza Virtudes Serrano (1999a: 31) al señalar que “todos estos elementos temáticos y protagonizadores se apoyan generalmente sobre una estructura de tiempo reducido y espacio único, y se transmiten mediante unos bien dosificados y manejados signos verbales y escénicos que encajan a la perfección dentro de la pieza en un acto, con pocos personajes, lo que no impide que se haya expresado en formatos más complejos, de mayor extensión y más reparto”. El escenario único es de gran sencillez, aunque contiene ciertos objetos que poseen, junto a su valor referencial, otro simbólico. Los personajes se expresan con un habla viva y fresca, adecuada a la comunicación de uso familiar. El realismo, en su sentido más positivo, afecta de manera muy especial a este elemento, decisivo en la composición del texto dramático.

La mayoría de los dramas breves de Paloma Pedrero incluye pocos personajes: por lo general, solamente dos protagonistas. Las comedias de dos personajes están de moda, en la medida en que facilitan que los escritores manifiesten su idea y contenido intensa y concretamente. Como opina Phyllis Zatlin (2001b: 194), “two-character plays, in fact, common in contemporary theater of many countries and may take many forms, ranking

from absurdist farces to realistic drama that allows the audience to overhear and intense, personal conversation”. En cuanto a la ventaja del teatro de dos personajes, dice la propia Pedrero, en una entrevista con Virtudes Serrano:

Cuando tienes dos personajes frente a frente no puedes irte por las ramas. No puedes huir. No puedes evadirte de profundizar en el conflicto. Todos, hasta los dramaturgos, tendremos a evitar el conflicto, es un mecanismo humano de defensa. Pero en el teatro eso no lo puedes hacer, no puedes pasar superficialmente por ellos. Sería una travesía estéril. Cuando escribes una obra, tienes que tomar aliento y bajar a las profundidades, a los infiernos. Con dos personajes no hay escapatoria, no puedes hacer que entre otro para aliviar la tensión. Además, cuando sólo hay dos, les das la oportunidad de batirse en duelo, de llegar a crecer hasta lo insospechado. Porque cuanto más fuerte se hace uno, más se hace el otro (Serrano 2006a: 43).

Quitando la voz de hombre que suena en un contestador automático en *El color de agosto*, la breve aparición de un tercer personaje en *La noche dividida*, *La noche que ilumina*, *De la noche al alba*, *Una estrella* y *Cachorros de negra mirar*, la entrada de la perra al final de *Resguardo personal* y las llamadas telefónicas de *En la otra habitación*, casi todas las piezas breves de la primera etapa tienen sólo dos personajes; pueden, pues, ser clasificadas como “teatro íntimo”.

Este teatro íntimo de Pedrero suele girar en torno a un momento de crisis en las vidas de dos personas que han estado muy cercanas: madre e hija, marido y esposa, amigos de toda la vida. A menudo hay una separación pasada o proyectada que provoca reminiscencias, confesiones y quizás recriminaciones. Así, por ejemplo, *La llamada de*

Lauren, *Resguardo personal*, *El color de agosto* y *En la otra habitación* pertenecen a este tipo de teatro. *La llamada de Lauren* y *Resguardo personal* son las obras más características de la autora: en ellas dos personajes atraviesan un momento de crisis en su relación. En cuanto a *El color de agosto*, también presenta el conflicto en la relación entre dos personajes, pero esta vez se trata de dos amigas íntimas, es decir, una relación femenina. En cuanto a *En la otra habitación*, versa sobre la discordia y reconciliación de una madre y su hija en la sociedad moderna.

En cambio, las piezas de *Noches de amor efímero* responden a otros patrones. Los grupos de *Noches de amor efímero* representan un momento de crisis en la relación entre dos personas recién conocidas, al abordar la problemática de la identidad o el amor. Aunque las obras se articulan sobre dos únicos protagonistas, ya no se enmarcan dentro del ámbito del teatro íntimo, puesto que no tratan de las vidas de personajes cercanos, sino del encuentro accidental de parejas. En efecto, todo el conjunto se centra en estos encuentros imprevistos: el de Sabina y Adolfo en *La noche dividida*, cuando este acude a casa de aquella a vender biblias; el de Carmen y Jose, dos viajeros que esperan el último tren en una estación de metro en *Solos esta noche*; el de Yolanda y Fernando, que pasan una primera noche de amor en *Esta noche en el parque*; el de Rosi, una mujer víctima de la violencia doméstica, y Fran, un abogado, protagonistas de *La noche que ilumina*; y, por último, el de Vanesa, una prostituta, y Mauro, que quiere ser su amante, en *De la noche al alba*.

Noches de amor efímero destaca por los “tonos tiernos y crueles, irónicos y desgarrados; esboza el mapa de un territorio quebradizo transitado por seres que temen y

esperan, que dilapidan su afecto y apuran la angustia o el estupor” (García Garzón 1990: 117). El desarrollo de temas tales como las relaciones entre el hombre y la mujer, los individuos en la sociedad española actual y la búsqueda de su identidad, viene frecuentemente apoyado en una tendencia metateatral a lo largo de sus obras. Sus rasgos diversos e innovadores se expresan a través de dicha técnica dramática.

En las producciones dramáticas de la autora, la fórmula del teatro breve se aplica mayormente a las piezas de su primera etapa. En las posteriores, los dramas presentan una mayor duración y un mayor número de personajes. En la última, por ejemplo –*Caídos del cielo*–, participan diecisiete.

2. Metateatro

Si decimos que el teatro breve caracteriza la primera etapa de la obra de Paloma Pedrero, el metateatro abarca todas las fases de su creación. La dramaturga suele colocar a sus personajes en un momento de crisis emocional y recurrir al juego metateatral. La metateatralidad se define como un método imprescindible. Pedrero recurre a él porque, según ella, es sintético. Sobre el mismo y su popularidad en el teatro escrito desde el fin de la dictadura, dice Eduardo Pérez-Rasilla (2003: 2856): “El postmoderno juego del culturalismo y la intertextualidad es una de las consecuencias que derivan de estas maneras de entender la literatura dramática. Así, nada tiene de extraño que la metateatralidad se convierta en un elemento recurrente y que se escriban abundantes piezas sobre teatro dentro del teatro”.

El término de “metateatro” fue empleado por primera vez por Lionel Abel, en su libro *Metatheater: A New View of Dramatic Form* (1963), contribución reconocida como una revolución en el análisis estética del teatro. Posteriormente, en el año 1986, Richard Hornby, en su libro *Drama, Metadrama y Perception*, señaló que el drama moderno emplea la forma metadramática para desarrollar el tema de la percepción humana y examinar la manera en que la sociedad percibe la realidad (Hornby 1986: 32); propuso, asimismo, cinco categorías para el metateatro: “el teatro dentro del teatro”; “la ceremonia dentro de la pieza”; “los papeles dentro del papel”; “la referencia a otros textos literarios o a la realidad externa”; y “la autorreferencia”⁵².

El teatro de Paloma Pedrero recurre a cuatro de estas formas: abundantemente a la primera –“el teatro dentro del teatro”– y la tercera –“los papeles dentro del papel”–, en mucha menor medida a la segunda –“la ceremonia dentro de la pieza”– y la cuarta –“la referencia a otros textos literarios o a la realidad externa”–, y en absoluto a la quinta.

Según Richard Hornby, la variedad “los papeles dentro del papel” a menudo se encuentra en tándem con “el teatro dentro del teatro” o “la ceremonia dentro de la pieza”; media, sin embargo, una diferencia esencial: “los papeles dentro del papel” se manifiesta “whenever we see the characters in the inner performance also as individuals in the outer performance” (Hornby 1986: 67), es decir, cuando existe una correspondencia entre el ser *real* y su actuación. Por el contrario, “el teatro dentro del teatro” se aplica cuando no existe una coincidencia y la división entre el drama *interno* y el *externo* es clara.

⁵² “The play within the play”, “The ceremony within the play”, “Role playing within the role”, “Literary and real-life reference” y “Self reference”. Véase *Drama, Metadrama, and Perception* (Hornby 1986: 32).

Ambos tipos de metadrama tienen en común que son métodos para expresar la conciencia de sí mismo que tiene el teatro; al mismo tiempo, no obstante, se establece una diferencia en el lado del significado. “Los papeles dentro del papel” conlleva que el personaje actúa de forma distinta de lo ordinario; en la puesta en escena se dan tres formas –un actor, un papel otorgado al actor en el escenario y otro papel nuevo del personaje–, mostrando “a third metadramatic layer to the audience’s experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor” (Hornby 1986: 68). “Los papeles dentro del papel” cobra sentido cuando tomamos conciencia de las imágenes duplicadas entre el papel del personaje y el otro papel desempeñado por este. Así, al revelarse que el actor desempeña un papel distinto del original, se pone de manifiesto la duplicidad entre los papeles dramáticos y, por consiguiente, nos damos cuenta de que la identidad del personaje es verdadera y ficticia simultáneamente. A través de esta duplicidad existencial, los espectadores advierten que la identidad del ser humano también puede ser algo ficticio, especialmente en el mundo actual.

Por otro lado, en “el teatro dentro del teatro” el drama interno se realiza dentro del marco externo, apuntando a la duplicidad inherente al teatro. La relación entre ellas, mediante la expansión metafórica, conecta la relación ficticia del mundo real y el mundo teatral, y por lo tanto, reconocemos que la realidad del mundo real también puede ser ficticia y tergiversable como la de teatro. En efecto, “el teatro dentro del teatro” es una metodología teatral que brinda la posibilidad de interpretar la realidad en varios niveles y así subvertir o burlar el hieratismo del mundo actual. En el mismo sentido, Carolyn J. Harris (1994a: 170) afirma que “en el siglo XX la visión del mundo como ilusorio o falso

hace que el teatro dentro del teatro sea una metáfora de la vida”. Hornby, por su lado, opina: “the play within the play was a device for exploring existential concerns, and the ceremony within the play a device for exploring social concerns, role playing within the role is a device for exploring the concerns of the individual. This is not the individual in isolation, however, but in relation to his society” (Hornby 1986: 85).

Clasificamos las obras de teatro de Pedrero de acuerdo con las categorías metateatrales de Hornby, y analizamos los sentidos figurados en cada obra donde la técnica metateatral tiene presencia.

“El teatro dentro del teatro”

En *Invierno de luna alegre*, el protagonista, Olegario, inmerso en una vida de apuros y preocupaciones en el drama externo, sobrevive gracias a un espectáculo callejero, que se configura como drama interno. Tal espectáculo consiste en la representación de una corrida de toros, con la que alude a su éxito como torero cuando era joven. De este modo, recupera Olegario la primavera de su mediocre existencia: el placer de encarnar el papel de torero en su espectáculo le ayuda a olvidar las dificultades de la realidad; como reza la acotación que precede a aquel, se trata de “*algo mágico, que rompe bruscamente la realidad*” (57). Con eso y con todo, lo chapucero de la producción y la tosquedad de los objetos utilizados para la representación —una mantita de color arena, un toro de plástico, un magnetofón que reproduce los aplausos de público etc.—, así como su aspecto desordenado y lamentable, sirven más bien para intensificar lo trágico de su vida presente. Para Reyes, una huérfana atractiva con un alma libre, el espectáculo callejero de Olegario será un instrumento para

realizar su sueño; al principio, se limita a enriquecer la estructura del espectáculo; al poco, sin embargo, se cansa de representar siempre los mismos papeles carentes de interés y añade nuevos componentes: música rock y baile moderno. Gracias a estas mejoras en el espectáculo, Reyes recibe una propuesta para trabajar como bailarina en un bar, y a pesar de la desaprobación de Olegario, se marcha para alcanzar una vida independiente y libre.

En *La isla amarilla*, “el teatro dentro del teatro” se emplea como un medio para presentar ante los indígenas la cultura y el estilo de vida de la civilización occidental. En lugar de recurrir a una explicación sencilla y directa, Pedrero recurre a la interpretación llevada a cabo por los cuatro jóvenes de la expedición; con ello, garantiza una descripción vivida y verosímil. Asimismo, nosotros, espectadores que vivimos en la civilización figurada, pero convenientemente alienados, podemos reconsiderar los pros y contras de nuestra cultura civilizada, reparando en la estupidez e ignorancia de los hombres.

Por último, *Caídos del cielo* es la obra que utiliza más activamente la forma de “teatro dentro del teatro”: el propio proceso de montaje de un drama interno constituye el argumento del drama externo. Un grupo teatral amateur, compuesto por ex indígenas, prepara la representación de la trágica historia de una indígena quemada viva por unos vándalos, acompañándola del relato de sus propias vivencias. La finalidad es informar al público de que la existencia de los “sin techo” no proviene sencillamente de las culpas o la indolencia de tales personas, sino que se deriva de múltiples problemas socioeconómicos, suponiendo una tragedia para toda la sociedad. Los espectadores prestan atención al proceso de montaje de una representación –con actores que interpretan a otros personajes dentro de la ficción– y, por extensión, a la relación metafórica entre el teatro y la realidad

del mundo actual. Así, no acepta la realidad circundante con una actitud pasiva; más bien se da cuenta de lo que podría aportar participando de manera más activa. En este mismo sentido, señala Phyllis Zatlin (1993: 15): “el metateatro, funcionando como si fuera espejo de los espectadores, puede tener un efecto subversivo, llamando la atención del público a la falsedad de la sociedad externa”.

“La ceremonia dentro de la pieza”

Este tipo de metateatro no es de ocurrencia frecuente en la dramaturgia de Pedrero. El tiempo escénico de *La llamada de Lauren* es la fiesta de Carnaval. Para la protagonista Rosa (y también para los espectadores de la representación), la ceremonia otorga una justificación inteligible del deseo de Pedro de vestirse como la actriz Lauren Bacall. En *Invierno de luna alegre*, por otra parte, la dramaturga escoge la ceremonia de la corrida de toros del espectáculo orquestada por Olegario. Esta, junto con la música rock de Reyes representan ideológicamente “two value systems associated with two generations” (O’Connor 1991: 313): el modernismo, en el caso de él; el posmodernismo, en el de ella.

“Los papeles dentro del papel”

Sin duda, es esta la técnica más empleada en la primera etapa de Pedrero. Con ella se persiguen tres objetivos: primero, revelar la verdadera identidad; segundo, olvidar la realidad dolorosa, desgraciada; y tercero, mostrar la relación entre dominio y sumisión mediante el juego de roles.

En cuanto al primer objetivo, se puede explicar de esta manera: gracias al recurso dramático, el personaje puede introducir la cuestión de identidad a través de otra persona. Así lo ve John P. Gabriele (1992: 159), para quien “la eficacia de una pieza en que uno o más personajes desempeñan distintos papeles presupone una fundamental premisa existencial. Permitirle a un personaje de teatro desempeñar varios papeles dentro de una sola obra de arte pone en duda la identidad principal del mismo”. La máscara hace que, paradójicamente, caiga la máscara que llevamos en la vida y afloren los verdaderos deseos de los personajes. Es un subyugante efecto de desinhibición y reconocimiento, y, a veces, permite afrontar situaciones muy duras con humor. Al desprenderse de las máscaras sociales, los deseos y los miedos humanos se exteriorizan, mientras que se demuestra que, para desarrollar la identidad personal, es necesario integrar las partes masculinas y femeninas, replanteando los roles y designaciones tradicionales. En este sentido, la técnica de “los papeles dentro del papel” remite al problema del individuo, en especial a su identidad. En el momento en el que tiene conciencia de la duplicidad que existe en su ser, se manifiesta un sentido oculto. A través del doble se da a entender la ficción que es la identidad. Como el personaje sólo ve lo que quiere, el juego metateatral es el espacio de la ilusión y lo ideal. El sujeto de “el papel que interpreta otro papel” se observa a sí mismo por medio del espejo que deviene su propia identidad; esta, sin embargo, no es sino una imagen proyectada, reminiscente del ego de la Etapa Espejo de Lacan.

Da igual si la interpretación del papel ficticio es voluntaria o impuesta por la situación: al final todos los personajes de Pedrero acaban por examinar el juego de la relación hombre-mujer en la sociedad actual, y descubrir los conflictos de identidad que

acechan bajo las máscaras de los roles masculinos y femeninos tradicionales (Harris 1994a: 171). En *la llamada de Lauren*, por ejemplo, se lleva a cabo un ingenioso cambio. Un matrimonio de tres años, Pedro y Rosa, se disfrazan como Lauren Bacall y Humphrey Bogart, las parejas de una película clásica americana, para disfrutar el día de su aniversario y, al mismo tiempo, el Carnaval. Al principio, el juego de intercambio del papel sexual los divierte, pero pronto Rosa se molesta por las exigencias de su marido, lo que, posteriormente, lleva a la revelación de la discordia acumulada en el matrimonio y la orientación sexual de Pedro. Como dice Peral Vega (2008: 1262), “los juegos metateatrales sirven de “excusa intrascendente para desvelar una verdad de mayor calado: la homosexualidad del hombre y la frustración que se deriva de la relación con su pareja”. Con el vestido de mujer Pedro se siente feliz y más cómodo: en efecto, la postura de macho que adopta en su vida cotidiana es una máscara con la que él quiere ocultar su identidad sexual. Al adoptar la “máscara” femenina, irónicamente Pedro se desenmascara a sí mismo: este papel lo aproxima a su verdadera personalidad, definiendo su identidad sexual y decidiéndolo a no volver a la tiranía de la "ficción" impuesta al hombre por la sociedad patriarcal (O'Connor 1991: 312). Así, en esta obra, los papeles tradicionales de hombre y mujer se alteran por un juego metateatral que se convierte en vehículo de expresión de la auténtica identidad.

Como decíamos, el segundo objetivo de “los papeles dentro del papel” consiste en olvidar la realidad miserable. Los personajes representan papeles ficticios dentro de la obra, bien como consecuencia del abuso del alcohol o las drogas, bien como un recurso para afrontar una situación de crisis. Ejemplos de ambas opciones son *La noche dividida* y *La*

noche que ilumina. Sabina, en *La noche dividida*, es víctima de la desatención de su novio francés, dándose a la bebida mientras espera su llamada. En este momento un vendedor de biblias aparece en su casa. Bajo la influencia del alcohol, los dos se dejan llevar por el delirio, librándose de todos los sufrimientos y aflicciones. Por su parte, en *La noche que ilumina*, Rosi, que acaba de abandonar su casa a causa de la violencia doméstica de su marido alcoholizado, se encuentra con su abogado Fran en un parque. Tras ingerir unas pastillas *mágicas* para aligerar el dolor de las palizas –la misma droga que tomara la madre de ella muchos años antes–, los dos personajes heridos olvidan sus realidades miserables y los recuerdos dolorosos, y gracias a este proceso de desprendimiento, le es dada la oportunidad de enfrentarse a los abusos de la sociedad machista y vivir una vida más libre y feliz.

Por último, el metateatro en la dramaturgia de Pedrero frecuentemente se identifica con el juego de dominio y sumisión, el tercer objetivo de “los papeles dentro del papel”. Acerca de esta técnica, la autora declara en una entrevista con José Luis Campal:

La sociedad, tal y como nos ha tocado vivirla, es un juego de poder. Toda realidad en la que la violencia es un hecho cotidiano no se libra de esa terrible imposición. No sé si esto se refleja en todas mis obras. Pero tenga en cuenta que el teatro es conflicto, es siempre tensión de fuerzas en pugna, por lo que seguramente, de alguna manera, ese asunto subyace en todas las obras. Los dramaturgos, en ese sentido, estamos condenados. No podemos evadir el conflicto, tenemos que entrar a fondo en él. Y eso es un riesgo enorme. Hoy por hoy, cuando el hedonismo es una filosofía vital tan valorada, nosotros bajamos desde las entrañas de los conflictos humanos. Nosotros no podemos escaquearnos y jugar al «aquí no pasa nada». Juego, por cierto, que se da mucho últimamente entre algunos artistas (Campal 2007).

Para conseguir la superioridad en esta relación de poder, los personajes luchan ferozmente, como bien atestigua Yolanda en *Esta noche en el parque*. En un parque infantil, espera a Fernando, con quien ha pasado una noche amorosa y que luego ha eludido las llamadas de ella. Yolanda le pide que le devuelva su dignidad, actuando como una mujer vigorosa y frenética, pero Fernando cree que está loca o que es una puta. Finalmente, tras pelearse, Yolanda le clava la navaja que lleva consigo. A su vez, en *Cachorros de negro mirar* se da un conflicto entre dos jóvenes cabezas rapadas, Cachorro y Surcos, y una prostituta, Bárbara. Los jóvenes, afiliados a un grupo neonazi, se oponen terminantemente a todos los órdenes sociales y expresan el odio hacia lo feo, lo débil, lo enfermo, lo negro y todas las minorías. Surcos llama a Bárbara para insultarla, pero a través de los juegos de papeles y al revelarse que en realidad no es, como pensaban, un travesti, Cachorro la ayuda a ella a escapar del peligro.

En la mayoría de estas obras, el juego metateatral tiene lugar entre hombre y mujer, de modo que se convierte en vehículo de expresión metonímica del juego opresión-sumisión tan característico de nuestra autora. Sin embargo, en *El color de agosto*, podemos ver esta lucha de poder entre dos protagonistas femeninas, María y Laura. Tras ocho años separadas, Laura se reencuentra con María, su amiga íntima de la niñez. Utilizando una identidad ficticia, ésta la invita a su estudio, para que pose como modelo. Aunque tiene más talento, Laura se vio obligada a abandonar la carrera de pintura, convirtiéndose, a cambio, en modelo. María, por el contrario, ha tenido mucho éxito como pintora, adquiriendo fortuna y fama. En el pasado, las dos amigas rivalizaban por un mismo hombre; su relación,

sin embargo, trascendía el tema del amor, siendo más bien como madre e hija, hermanas o incluso una pareja lesbiana. María y Laura se embarcan en juegos metateatrales interpretando estos papeles para dominar la situación, y hasta se pintan los cuerpos desnudos una a otra con variados colores significativos, mientras profieren expresiones ofensivas. La dicotomía opresión-sumisión de la dramaturgia de la autora ya no es exclusiva de la relación entre hombre y mujer, sino que es un concepto inherente a la naturaleza humana. Por ende, resulta ser una cuestión de aculturación más que de biología. John P. Gabriele declara que esta obra constituye uno de los mayores logros técnicos y artísticos de la dramaturga, en cuanto se refiere a la dialéctica del poder que informa toda relación humana: “La visión conmovedora que nos ofrece Pedrero en dicha obra nos ilumina sobre la primitiva e instintiva necesidad del ser humano de imponer modales restrictivos en, y controlar, a otros. Entretanto, su perspectiva feminista le permite formular ideas específicas sobre la dinámica de la polarización del género” (Gabriele 1992: 158).

Por consiguiente, el metateatro es excepcionalmente adecuado para tratar la pérdida de identidad que experimenta el hombre moderno, examinando la relación entre ‘lo real’ y ‘el papel’ en la identidad humana, tal y como señala June Schlueter⁵³. Por lo tanto, en el teatro de Pedrero, los juegos metateatrales no sólo ofrecen variedad a la acción y el personaje, superando la monotonía de pocos personajes, sino que se revelan como un paso indispensable para que los personajes alcancen su verdadera identidad. Así, el metateatro es una técnica principal de la autora, en la medida en que revela la situación auténtica de los

⁵³ Citado por John P. Gabriele (1992: 159). June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Colombia University Press, 1979, pp. 12-14.

personajes; como dice la propia Pedrero: “yo muchas veces necesito recurrir al metateatro, teatro dentro del teatro, como forma de conocimiento. Como confesión. Los personajes jugando a ser otros, sin el peso de su propio yo, consiguen decir, llegar, actuar su propia verdad” (Pedrero 1999d: 27).

“La referencia a otros textos literarios o a la realidad externa”

En *La llamada de Lauren*, como ya sabemos por su título, se representan escenas de una película clásica de 1945, *Tener y no tener* (*To have and Have Not*), mediante la imitación que hacen sus protagonistas, Pedro y Rosa, de Lauren Bacall y Humphrey Bogart. Según Hornby, para el correcto procesamiento de este tipo de metateatro se requieren algunas condiciones: referencia a obras literarias bien conocidas o recién publicadas y populares.⁵⁴ Iride Lamrtina-Lens (1995: 296), por su lado, señala que “la autora incorpora recursos metateatrales yuxtaponiéndolos a referencias intertextuales que aluden a películas y otras obras literarias ampliando así las posibilidades de interpretación”. La imagen simbolizada por Lauren Bacall y Humphrey Bogart es un estereotipo de la mujer sumisa y sensual y el macho agresivo y fuerte. En *La llamada de Lauren*, sin embargo, la repartición de roles ocurre de manera inversa a lo que se esperaría: Pedro se traviste de Bacall y Rosa de Bogart.

⁵⁴ En el caso de las obras famosas, no obstante, no es adecuada ponerles la categoría de “standard work to which reference were common” (Hornby 1986: 90), porque si la obra es un producto muy conocido no producirá al público ninguna interrupción como el efecto de distanciamiento de Brecht durante la representación y, en cambio, si es poco conocida, no podrá suscitar a los espectadores ninguna reacción como empatía. Por otra parte, añade Hornby (1986: 90): “[...] metadramatic literary references are direct, conscious allusions to specific works (except for parody, which may be more general) that are recent and popular. The work or works referred to must not yet be part of the drama/culture complex, but should preferably be avant-garde, or at least somewhat controversial”.

Mediante este juego de papeles con el travestismo de los protagonistas, la femineidad y la masculinidad representadas por los actores de las películas se subrayan irónicamente. La dramaturga, a través del juego de los papeles inversos, nos propone la problemática de la identidad sexual y de los modelos concedidos por nuestra sociedad.

En *Magia Café*, a fin de evitar que derriben el Café, que sirve de refugio a vagabundos, la protagonista Magia y los clientes preparan una representación de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. La misma está dirigida al Alcalde, que prometió visitar el Café extraoficialmente. Mediante la representación, los “sin techo” pretenden que el Alcalde aprenda una lección de sabiduría y justicia, representada por Crespo y su enfrentamiento contra la opresión y los prejuicios de la sociedad. No obstante, el Alcalde no comparece a la hora prevista y todos se sienten de nuevo frustrados por cómo los tratan los poderosos del mundo. Contra lo que todos deseaban, el Alcalde, que llega con un gran retraso, hace gala de su actitud indecente e inicua: pretende forzar a Magia, mata sin pensárselo a Quin, que se enfrenta a él, y se deshace de su cuerpo.

En *La llamada de Lauren y Magia Café*, “la referencia a otros textos literarios” se presenta como un método para invertir el significado del texto mencionado. En cambio, en *En el túnel un pájaro* se emplea para insinuar el desenlace de los personajes. El protagonista Enrique, un viejo dramaturgo, y su hermana mayor, Ambrosia, interpretan varias veces las escenas de las obras de José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario* y *Flor de otoño*. Igual que San Juan puede escaparse volando de la cárcel gracias a la ayuda de Santa Ana en *El pájaro solitario*, a Enrique le es dado elegir su último momento con dignidad y librarse del mundo angustioso gracias al respaldo de Ambrosia.

3. Tiempo y espacio

Siguiendo la poética del teatro breve, las obras de Paloma Pedrero circunscritas a esta categoría presentan un tiempo reducido y un espacio único. Es decir, se caracteriza por un escenario “muy sencillo, con unidad de tiempo y espacio, algo muy condensado pero con los pasos bien medidos” (Pedrero 1999a: 37). El tiempo dramático suele estar condensado en pocas horas, en especial en las obras de la primera etapa: por ejemplo, una tarde en *El color de agosto*; unos minutos en *Resguardo personal*. Aparte de estos rasgos de brevedad, en su teatro hay un factor común del tiempo y del espacio que connotan el significado dramático.

Paloma Pedrero sitúa sus obras breves, sobre todo las que integran *Noches de amor efímero* —donde la palabra “noche” ya nos sirve de pista—, tras la caída del sol. Como tiempo diegético, la noche posee resonancias simbólicas en la tradición occidental: para Juan Eduardo Cirlot, la noche se identifica con “el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente [...] Tiene el mismo significado que el color negro y la muerte”; mientras que para Jean Chevalier “engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño [...] entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras”⁵⁵.

⁵⁵ Citado por Susana Báez Ayala (2005: 265), J.E.Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997 y J.Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.

Con excepción de *Cachorros de negro mirar* (que se desarrolla a las seis de la tarde), las doce piezas breves tienen lugar durante la noche o en sus inmediaciones: las once y media en *La llamada de Lauren*; diez minutos antes de las ocho en *Resguardo personal*; alrededor de las ocho en *El color de agosto*; el anochecer en *Esta noche en el parque*; aproximadamente las ocho y media del mes de septiembre en *La noche dividida*; la medianoche en *Solos esta noche*; unos minutos antes del amanecer en *De la noche al alba*; las tres de la madrugada en *La noche que ilumina*; en algún momento de la noche *Los ojos de la noche*; unos minutos antes de medianoche en *Una estrella*; el anochecer, o más precisamente, desde a la nueve menos veinte hasta las once en *En la otra habitación*. En fin, siempre en contextos nocturnos se presentan los conflictos de los personajes, su frustración y ansiedad.

No solo eso: como afirma Zachman (2001: 40), “la noche asimismo tiene un matiz de violencia o miedo. La oscuridad de la noche también recuerda las oposiciones binarias de luz/oscuridad que el pensamiento occidental ha asociado históricamente con lo masculino y lo femenino”. Los títulos de piezas como *La noche dividida* y *Solos esta noche* se deben entender, pues, como una alusión a sus respectivas temáticas: la soledad y la angustia existencial. Desde este punto de vista, los protagonistas de las piezas breves de *Noches de amor efímero*, víctimas un sentimiento de pérdida y soledad en la sociedad moderna, se encuentran con otros personajes, con los que experimentan un proceso de recuperación de tales carencias, gracias a un juego metateatral en el que se mezclan la realidad y ficción. En este sentido, tal tiempo, o sea, la cara oscura del día es el “elemento central de la estructura superficial y profunda” (Báez Ayala 2005: 260) de la dramaturgia de

Pedrero. Efectivamente, el tiempo nocturno es el momento en que las personas enfrentan sus identidades más íntimas con la soledad, la muerte, los sueños y los fracasos. Ahora bien, lo que interesa es que la noche, como imagen de la muerte o la angustia, concede más claridad y vitalidad a los personajes de este teatro.

Según Virtudes Serrano (1995:65), es “el momento en que es posible confundir realidad y ficción, propiciadora por tanto de lo ilógico e imposible; y la fugacidad que implica la precisión del adjetivo final”; afirmación con la que está de acuerdo María Jesús Orozco Vera (2005: 503), para quien la noche se manifiesta como un marco temporal que sugiere magia, misterio, fantasía y que permite alterar sensiblemente la realidad cotidiana, la existencia dramática y rutinaria de los personajes. Desde este punto de vista, cabe explicar los juegos metateatrales en la forma mágica o alucinada de *La noche dividida* y *La noche que ilumina*.

Por otra parte, pese a no pertenecer al *corpus* de teatro breve, también *La isla amarilla* se desarrolla a un par de horas de la caída del día; y *Ana el once de marzo*, por la mañana. Otro caso distinto es el de las obras de la etapa más posterior, donde la duración temporal se alarga significativamente: varios días (*Locas de amar*, *Invierno de luna alegre*, *El pasamanos*, *Magia Café* y *Caídos del cielo*) o incluso meses (*Besos de lobo* y *En el túnel un pájaro*).

En conclusión, los conflictos existenciales de los personajes de Paloma Pedrero aparecen expresados en piezas en un acto con un marco temporal breve y espacios reducidos. En ellas se revela una honda preocupación por el ser humano, inquietud que

traslada a sus entes de ficción, enfrentándolos a un doloroso proceso de búsqueda de identidad que se manifiesta a través de diversas estrategias.

En cuanto al espacio en la producción de Pedrero, suele elegir el entorno urbano de los personajes, especialmente sus viviendas, dando a la cotidianidad una gran importancia. En la calle se forma nuestro día a día, y en su marco se produce el encuentro y la despedida. La autora convierte el espacio cercano, familiar, en el espacio dramático.

Lugares por los que transcurre la vida de la gente corriente. Me gusta la calle, los parques, los bares, los metros, las habitaciones de hotel, las estaciones... Escenarios teatrales que no necesitan de grandes aparatos ni parafernalias (Pedrero 1999d: 27).

Amén de dos excepciones (un pueblo rústico de Castilla en *Besos de lobo* y una isla del océano Pacífico en *La isla amarilla*, ambos imaginarios), todas las obras de Pedrero se encuadran en la ciudad –Madrid, en la mayoría de los casos. Como dice en la cita recién apuntada, la dramaturga prefiere un lugar corriente donde reflejan la vida cotidiana del público. Por lo general, la ciudad como lugar literario es una metáfora de la soledad y el aislamiento del individuo moderno; también de la impersonalidad de la sociedad, donde todo avanza rápido y complejamente, ignorando la particularidad del sujeto.

Tal espacio es susceptible de ser clasificado en dos grupos: uno es el espacio cerrado, la casa o la habitación, y otro es el espacio abierto, la calle o el parque. Al primero pertenecen las ubicaciones de *La llamada de Lauren*, *Resguardo personal*, *El color de agosto*, *La noche dividida*, *Cachorros de negro mirar*, *Locas de amar* y *En la otra*

habitación. Estas obras se desarrollan en la casa o el estudio del protagonista. Además de estos, se dan otros sitios cerrados: una habitación de hotel en *Los ojos de la noche*; una estación de metro en *Solos esta noche*; un bar en *Una estrella*; el cuarto de una residencia de ancianos en *En el túnel un pájaro*; tres lugares distintos –el interior de una casa, la sala de espera de hospital y la habitación de una residencia de la tercera edad– en *Ana el once de marzo*; y un café en *Magia Café*. Entre ellos, hay un caso peculiar donde el espacio público, ordinariamente considerado un lugar abierto, se transforma en un ámbito cerrado; es lo que sucede en *Solos esta noche*: se ha hecho tarde, ha pasado el último tren y la estación de metro ha quedado desierta; con la puerta de salida cerrada desde fuera, aquella se convierte en un lugar íntimo para los dos protagonistas; por su lado, en *Magia Café*, aunque ubicado en un parque público, el Café sirve solo de refugio temporal para los “sin techo”; no puede considerarse, pues, un lugar abierto. Por lo que respecta a esta otra especie, tenemos un parque (*Esta noche en el parque* y *La noche que ilumina*), una calle de ciudad (*De la noche al alba*) y la playa de una Isla (*La isla amarilla*). En cuanto a *Invierno de luna alegre*, *Besos de lobo*, *El pasamanos* y *Caídos del cielo*, se alteran las dos clases: una viaja pensión y la calle donde Olegario ofrece su espectáculo, en *Invierno de luna alegre*; la casa del padre de Ana, la estación y el andén de esta en *Besos de lobo*; la casa de los ancianos, el vestíbulo y la calle que pasa frente a aquella en *El pasamanos*; y la más diversa colección de espacios de Pedrero –el estudio de la escritora, el cielo, la sala de ensayo, el escenario y la calle– en *Caídos del cielo*.

De acuerdo con la teoría del espacio de Bachelard, los lugares cerrados cobijan a los protagonistas y los protegen del mundo exterior. La estructura espacial es el elemento que

enmarca el estado de ánimo. El espacio cerrado, aislado del mundo exterior, tiene remite a lo ligero y confidencial. No solo eso: por dificultar el contacto con otros e impedir la salida al mundo exterior, puede ser el espacio de la soledad o la desesperación.

En el teatro de Paloma Pedrero, la casa es el espacio cerrado más frecuente. En principio, se trata de un ámbito que nos genera sensaciones de comodidad y seguridad, representándose como un refugio o espacio de ensueño. Al mismo tiempo, no obstante, la habitación cerrada se ve como un espacio de oscuridad o desesperación. En la obra de la dramaturga, la casa existe como tal espacio dual. Por eso, los personajes se ven sumidos en un continuo desorden, a veces a través de juegos que conllevan la pérdida de su identidad. Si, conforme a la tradición patriarcal, el espacio exterior suele pertenecer al ámbito masculino, la casa, por el contrario, se considera el ámbito propio de las mujeres.

Por su parte, el espacio abierto, especialmente el urbano, “le sirve a la dramaturga madrileña como referente especial en el que conviven seres solitarios, desprotegidos, que se enfrentan a la incomunicación y al desamor” (Orozco Vera 2005: 502). Eso no obsta para que un espacio público como el parque se antoje ambiguo. Así, el parque de *Esta noche en el parque* se sugiere como “un espacio público, pero propicio a los encuentros privados; lúdico y liberador, pero a veces amenazante” (Thompson 2005: 572). En él, Yolanda y Fernando se engañan uno a otro y luchan por hacerse con el poder, conduciendo a un desenlace violento. A la vez, no obstante, el parque posee un sentido positivo: también en él los personajes logran comunicarse plenamente y encontrar al interlocutor ideal que les ayudará a afrontar la realidad y resolver sus problemas. Es el caso de *La noche que ilumina*: tras su conversación con Fran, su abogado, Rosi se cura de la herida infligida por su marido

y entrevé la posibilidad de ser feliz, aun cuando no sea capaz de denunciarlo por malos tratos, tal y como le recomienda Fran; el parque se representa, en fin, como un “lugar de refugio y esparcimiento” (Thompson 2005: 572). Pese a esta polisemia, las obras poseen un punto en común: dicho espacio público funciona como un lugar íntimo, a medida que avanza la acción y personajes desconocidos se convierten en íntimos. En cuanto al otro tipo de espacio abierto –por ejemplo, la playa de *La isla amarilla*– remite a la vida no restringida y la libertad de los indígenas de la isla sin civilizar.

Cabe decir, aun así, que espacios cerrados como la habitación o la casa, la escalera y el bar donde los personajes se protegen del mundo exterior, siempre cuentan con la posibilidad de hacerse abiertos: efectivamente, solo con abrir la puerta, la habitación pasa a conectarse con el mundo exterior. Salir de dicho espacio y abrir la puerta significa una superación de miedos, frustraciones e inseguridades, esto es, un deseo de vivir el presente y dejar atrás el pasado (Sánchez Martínez 2005: 85): así ocurre, por ejemplo, con Pedro (*La llamada de Lauren*), Marta (*Resguardo personal*), Ana de (*Besos de lobo*), Estrella (*Una estrella*), Eulalia (*Locas de amar*) y Segundo (*El pasamanos*).

4. Símbolos de luz-sombra

Como confiesa la propia Paloma Pedrero, la ceguera es uno de los tres núcleos temáticos de su dramaturgia –los otros dos son el amor/desamor y el triunfo/fracaso. Su interés por el contraste entre la luz y la oscuridad proviene de su propio impedimento físico: antes de cumplir los cuatro años, se le diagnosticó una miopía infantil, y desde entonces comenzó a

llevar unas gafitas cuyo cristal iba, año a año, aumentando de grosor (Pedrero 1999d: 26). Así, la pequeña Paloma veía cada vez menos en un sentido físico, ampliando, en cambio, su visión de la vida y lo incomprensible del mundo androcéntrico. Esta ambivalencia define su tratamiento del tema.

Tradicionalmente, la luz identifica el despertar de espíritu, connotando aspectos como creatividad, energía del universo y lucidez (Cirlot 1985: 187). Desde el punto de vista psicológico, contener la luz significa tener conciencia del origen de esta, o sea, de la fuerza espiritual. El célebre psiquiatra Carl Jung señaló que la luz alude a la conciencia; y al revés, la oscuridad, la inconciencia. En general, la ceguera remite superficialmente la debilidad física o mental; desde una perspectiva más profunda, no obstante, presenta un simbolismo ambivalente, implicando valores afirmativos, como que los ciegos son más perspicaces y capaces de penetrar la realidad que los hombres *normales*; lo cual, según Jean-Paul Borel (1962: 10), constituye “una especie de segunda vista o sexto sentido”, a través del cual pueden acceder a capas profundas y esenciales de la psique. Este significado se ve reflejado en los diálogos de *Los ojos de la noche* –álter ego de la propia autora–, que describe el encuentro ocasional entre un joven ciego y una mujer madura y profesionalmente exitosa.

M – ¿Qué tal se vive en la oscuridad?

H – Uno se acostumbra a todo.

M – Debe ser estupendo no poder verse en el espejo.

H – No creas. Hay otros espejos que no son de cristal. La gente te devuelve la imagen con las palabras.

M – La gente miente. Sí, yo no me creo lo que dicen los otros. Me creo más lo que no me dicen. [...] (13-14).

En las obras de Pedrero, los personajes con defectos físicos experimentan la realidad del mundo actual en su proceso de aceptar a los demás y a sí mismos. Al reconocer sus límites, sufren aflicción interna y desesperanza, atrapados por su angustia existencial. A partir de ahí descubren, no obstante, que el sufrimiento puede conducir a la búsqueda de la realidad y la identidad verdaderas.

La ceguera es una limitación del hombre, o sea, algo que se opone a su libertad, a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico que es siempre, en definitiva, el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por su libertad. Pero la ceguera además es una no visión; vencerla, siquiera sea de manera simbólica, es por lo tanto lograr una visión, o, para decirlo de otro modo, descubrir una faceta de la verdad (Buero Vallejo 1994: 430-431).

Mediante este sexto sentido, trascendente a lo exterior y visible, cabe mirar la esencia de cosas y los seres humanos. En *Caídos en el cielo*, por ejemplo, Jato participa en los ensayos haciendo de ciego; esta escena simboliza la situación actual del personaje, preso de dificultades tanto físicas como mentales. Por otro lado, el nombre de la escritora que ayuda a Charo a librarse de su trauma y da voz a los sin techo, es Luz.

En definitiva, la ceguera de los personajes de Pedrero no solo significa deficiencia o soledad humana, sino que, en una dimensión más positiva, alude a las ideas positivas de otorgar visión perspicaz y la sensibilidad. Este es el sentido profundo que poseen los personajes discapacitados o con impedimentos en sus obras.

Capítulo 3. Estrenos de Paloma Pedrero

1. Representaciones en España y en el extranjero

La llamada de Lauren (1984)

- 5 de noviembre de 1985, Centro Cultural de la Villa (Madrid, España); Dirección. Alberto Wainer
- 6 de noviembre de 1985, Teatro Zorrilla (Valladolid, España); Dirección. Juan Antonio Quintana, Compañía Teatro Estable
- 1986, FITEI (Oporto, Portugal); Dirección. José Ortega, Compañía de Teatro Balada de Brasil (versión en portugués: *A Chamada de Lauren*)
- 1989, L'Avant-Scène Théâtre (Paris, Francia); Lectura dramatizada (versión en francés: *L'Appel de Lauren*)
- 1990, La Cartoucherie (Paris, Francia); Dirección. Panchika Velez, Compañía Manon Troppo
- 1990, Teatro El Vitral (Buenos Aires, Argentina); Dirección. Franca Guthmann
- Abril de 1996, Sala Versus Teatro (Barcelona, España); Dirección. Tito Otero
- 8-10 de mayo de 1997, Danz Center for the Performing Arts, University of Georgia (Athens, Georgia, EE.UU.); Dirección. José Álvarez IV
- Septiembre de 1997, Penn State University Theatre (University Park, Pennsylvania, EE.UU.); Dirección. Christopher Mack (versión en inglés)
- Enero de 2002, Sala Cuarta Pared (Madrid, España); Dirección. Aitana Galán, Compañía Teatro del Alma
- 11 de septiembre de 2002, Teatro Principal de Alicante (Alicante, España); Dirección. Agustín Meseguer
- 8 de febrero de 2003, Teatro Calderón (Valladolid, España); Dirección. Aitana Galán
- 10-11 de mayo de 2003, Centro Cultural (Vitigudino, Salamanca, España); Dirección. La Tartana de Patricia Theatre Group

- 29 de agosto de 2004, Teatro Municipal (Villoria, España); Dirección. La Tartana de Patricia Theatre Group
- 30 de marzo de 2008, Espacio Plural de Trasncho Cultural de Las Mercedes (Caracas, Venezuela); Dirección. Iraida Tapias
- 2008, ESAD (Murcia, España); Dirección. Encarna Illán
- 3 de abril de 2009, Teatro Raspeig (San Vicente de Raspeig, España); Dirección. The Association of the Teatro Raspeig
- 22 de agosto de 2013, Centro Nacional de la Cultura (San José, Costa Rica); Dirección. Dayana Guevara Aguirre

Resguardo personal (1985)

- 1986, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero
- 1986, Teatro Lavapiés (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero
- 1991, Pace Theatre (Nueva York, EE.UU.); Dirección. Timur Djordadze (versión en inglés: *The Voucher*)
- 21 de marzo de 1996, Sala Isidoro Maíquez (Murcia, España); Dirección. Alondra Teatro
- 9 de septiembre de 1997, Marquette Theatre, Loyola University (New Orleans, EE.UU.); Lectura dramatizada, Interpretación. Paloma Pedrero y Robert Muro
- 2001, (Francia); Dirección. Michel Trillot (versión en francés: *Une vie de chien*)
- 28 de marzo de 2001, Instituto Internacional de Madrid (Madrid, España); Lectura dramatizada, Interpretación. Paloma Pedrero y Robert Muro

Invierno de luna alegre (1985)

- 10 de febrero de 1989, Teatro Maravillas (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero
- 10 de octubre de 1994, Teatro de la cárcel de Carabanchel (Madrid, España); Compañía Teatro Yeses
- 13-16 de octubre de 1994, Circulo de Bellas Artes (Madrid, España); Dirección. Elena Cánovas, Compañía Teatro Yeses
- 11 de enero de 1995, Casa Municipal de Cultura (Collado Villalba, Madrid, España); Dirección. Elena Cánovas, Compañía Teatro Yeses

- 22 de enero de 2002, Alpedrete (Madrid, España); Dirección. Pape Pérez, Compañía Teatro Landén
- 5-9 de febrero de 2003, Sala Triángulo (Madrid, España); Dirección. Pape Pérez, Compañía Teatro Landén

Besos de lobo (1986)

- 7 de mayo de 1991, Barlett Theatre, Hobart and William Smith Colleges (California, EE.UU.); dirección. Jennifer Cona (versión en inglés: *Kiss of Wolf*)
- 1994, SGAE (Madrid, España); Lectura Dramatizada
- 11 de abril de 1997, Royal Court Theatre (Londres, Gran Bretaña); Dirección. Philip Howard, Traducción. Roxana Silvert
- 2000, Triple Crown (Londres, Gran Bretaña); Dirección. Margo Ford-Johansen
- 1-5 de noviembre de 2000, Círculo de Bellas Artes (Madrid, España); Dirección. Elena Cánovas y Aitana Galán
- 25 de enero de 2002, (Torrelodones, Madrid, España); Dirección. Jaime Laorden, Compañía TdT
- 9 de septiembre de 2002, Teatro Chashama (Nueva York, EE.UU.); Dirección. David Gaard

El color de agosto (1987)

- 1988, Centro Cultural Galileo (Madrid, España); Dirección. Pepe Ortega
- 1991, Pace Theatre (Nueva York, EE.UU.); Dirección. Timur Djordjadze
- 5-7 de marzo de 1992, Loose Change Theatre (Londres, Gran Bretaña); Dirección. Tessa Schneiderman
- Julio de 1993, Teatro Alfíl (Madrid, España); Dirección. Pape Pérez, Compañía Teatro Landén
- 1994, Théâtre du Rénard (Paris, Francia); Dirección. Panchika Velez. Compagnie Arguia Theatre (versión en francés: *Coleur d'août*)
- 16-19 de enero de 1997, Festival alternativo de teatro, música, danza y cine, Teatro Triángulo (Madrid, España); Dirección. Giraldo Moisés Cárdenas, Compañía Máscara Laroye
- 1997, Teatro Giratablas (San José, Costa Rica); Dirección. Fernando Vinocour
- 29 de marzo y 4-6 de abril de 2002, Studio Theatre, Kettler Hall, Indiana University (Indiana, EE.UU)

- 1-31 de octubre 2002, Théâtre Le Proscenium (Francia); Dirección. Elisabeth Martin-Chabot (versión en francés: *Couleur d'août*)
- Marzo de 2006, Teatro Arlequín (Madrid, España); Dirección. Marta Álvarez, Compañía Desnudo Azul
- 4-29 de diciembre de 2007, Newton Theatre (Sydney, Australia); Dirección. Mark Clearly
- 6-29 de mayo de 2011, Teatro Réplika (Madrid, España); Dirección. Jaroslaw Bielski, Compañía La Gola Teatro
- 23 de enero de 2012, Festival de Teatro de Pequeño Formato, Sala Margarita Casallas (Cuba); Dirección. Giraldo Moisés Cárdenas
- 24-26 de febrero de 2012, Teatro Tomás Terry (Cienfuegos, Cuba); Dirección. Giraldo Moisés Cárdenas, Compañía Teatral Rita Montaner y Máscara Laroye
- 29-30 de noviembre y 6-7 de diciembre de 2013, Teatro Alarife Martín Casillas (Guadalajara, México); Dirección. Gerardo Hernández, Grupo colectivo Infinito Teatro

Noches de amor efímero (Esta noche en el parque, La noche dividida y Solos esta noche)
(1987-1989)

- 1 de noviembre de 1990, Casa de Cultura de Collado-Villalba Villa (Madrid, España); Dirección. Jesús Cracio, Compañía Teatro del Beso
- 13 de noviembre de 1990, Teatro Alfil Villa (Madrid, España); Dirección. Jesús Cracio
- 1991, Pace Theatre (Nueva York, EE.UU.); Dirección. Timur Djordjadze (version ingles: *The night divided*)
- 1994, Arguia Théâtre (Dax, Francia); Dirección. Panchika Velez (versión en francés: *Nuits D'amour Ephémère*)
- 1995, Théâtre du Chaudron (Paris, Francia); Dirección. Panchika Velez
- 1996, V Festival de Teatro de la Universidad Politécnica (Madrid, España); Dirección. Grupo Buhardilla
- 7 de abril-3 de mayo de 1997, Festival of the Short Play, Lyric Hammersmith Studio Theatre (Londres, Gran Bretaña); Dirección. Liza Forrell
- 20 de septiembre de 1997, Penn State University Pavillion Theatre (University Park, Pennsylvania, EE.UU); Dirección. Mark Fearnow
- 28 de agosto de 2002, Palacio de la Magdalena (Santander, España); Lectura escenificada de *Solos esta noche*, Dirección. Paloma Pedrero y Elena Cánovas

- 29 de agosto de 2002, Teatro Cervantes (Álcala de Henares, España); Dirección. Ernesto Caballero, Compañía Teatro del Alma
- 5 de septiembre de 2002, Teatro Cervantes (Valladolid, España); Dirección. Ernesto Caballero, Compañía Teatro del Alma
- Mayo de 2002, Teatro Cervantes de Arnedo (La Rioja, España); Dirección. Ernesto Caballero, Compañía Teatro del Alma
- 15 de diciembre de 2002, XII Mostra de Theatre (Valencia, España); Compañía Acatap Teatro
- 2002, Teatro Ensayo 100 (Madrid, España); Dirección. Carlos Bolívar
- Marzo de 2003, Teatro Bellas Artes (Madrid, España); Dirección. Ernesto Caballero, Compañía Teatro del Alma
- 10 de junio 2004, Teatro Estudio Eleonora Duse (Roma, Italia); Dirección. Tiziana Bergamaschi
- 20-21 de septiembre de 2004, Teatro Politeama Brancaccio (Roma, Italia); Dirección. Ennio Coltorti (Version en italiano: *Notti d'amore effimero*)
- 14 de junio de 2008, Divadlo Exil (Pardubice, República Checa); Dirección. Kateřina Prouzová (versión en checo: *Noci letmé lásky (Dnes v noci v parku, V noci odloučení, Sami dnešní noci)*)
- 7-11 de julio de 2010, Teatro Arenal, Sala II (Madrid, España); Dirección. Ernesto Caballero
- 3-19 de diciembre de 2010, Teatro da Cerca de São Bernardo (Coimbra, Portugal); Compañía A Escola Da Noite (versión en portugués : *A noite dividida, Sozinhos esta noite*)
- 2011, Sala La Usina (Madrid, España); Dirección. José Pedro Carrión
- 31 de enero de 2013, Teatro Bellas Artes (Madrid, España); Dirección. Ernesto Caballero

Noches de amor efímero (De la noche al alba) (1995)

- 1995, Centro Cultural de la Villa (Madrid, España); Lectura escenificada, Dirección. Elena Cánovas
- 1997, Teatro Metropol (Tarragona, España); Lectura escenificada
- 14 de junio de 2008, Divadlo Exil (Pardubice, República Checa); Dirección. Kateřina Prouzová (versión en checo: *Na přelomu noci s ránem*)
- 2002, Teatro Cervantes (Valladolid, España); Dirección. Ernesto Caballero
- 3-19 de diciembre de 2010, Teatro da Cerca de São Bernardo (Coimbra, Portugal); Compañía A Escola Da Noite (versión en portugués : *Da noite ao dia*)

Noches de amor efímero (La noche que ilumina) (1995)

- 2002, Teatro Cervantes (Valladolid, España); Dirección. Ernesto Caballero
- 29 de enero de 2011, Sala Chela Mar (Málaga, España); Dirección. Salvador Flores Marin y José Luis Guerrero Fernández, Compañía Apoteatro
- 18-19 de mayo de 2012, Sala Chela Mar (Málaga, España); Dirección. Salvador Flores Marin y José Luis Guerrero Fernández, Compañía Apoteatro
- 6-27 de junio de 2013, Teatro Alameda (Málaga, España); Dirección. Salvador Flores Marin y José Luis Guerrero Fernández

Noches de amor efímero (Los ojos de la noche) (1998)

- 3 de mayo de 2001, V Ciclo de Lecturas de Teatro Español Hoy (Málaga, España); Lectura escenificada. Dirección. Víctor Andrés Catena
- Agosto de 2006, Teatro Nacional de Cuba (La Habana, Cuba); Dirección. Pancho García, Compañía Argos
- 1-11 de febrero de 2007, Sala Ítaca (Madrid, España); Dirección. Pancho García, Compañía Argos
- 14-25 de febrero de 2007, Sala Versus (Barcelona, España); Dirección. Pancho García, Compañía Argos

Una estrella (1990)

- 6 de marzo de 1998, Teatro Romea (Murcia, España); Dirección. Panchika Velez y Paloma Pedrero
- Marzo de 1998, Teatro Bulevar (Torrelodones, España); Dirección. Panchika Velez y Paloma Pedrero
- 26 de marzo de 1998, Hofheimer Theatre (Virginia, EE.UU); Dirección. Rick Hite (versión en inglés: *First Star*)
- Marzo de 1999, Círculo de Bellas Artes, Sala Fernando de Rojas (Madrid, España); Dirección. Panchika Velez y Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 4 de abril de 2003, Théâtre L'Atrium (Dax, Francia); Dirección. Panchika Velez y Paloma Pedrero
- Octubre de 2003, Théâtre de Bayonne Scène Nationale de Bayoone Sud-Aquitain (Bayonne, Francia); Dirección. Panchika Velez

- 17 de marzo-11 de abril de 2004, Vingtième Théâtre (Paris, Francia); Dirección. Panchika Velez, Compagnie Arguia Théâtre, Adaptación. Française Hugo Paviot
- 31 de marzo de 2011, Teatro Guimerá (Santa Cruz de Tenerife, España); Dirección. Alberto Omar Walls, Compañía Platónica Teatro

Locas de amar (1994)

- 9 de abril de 1996, Centro Cultural de la Villa (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro de Alma
- Junio de 2007, Teatro Virovesca (Briviesca, Burgos, España); Compañía Teatro Virovesca
- 21-22 de abril de 2012, Centro Sociocultural de L'Elia (Valencia, España); Dirección. Rosa Gavara, Grupo de Teatre IES L'Elia

El pasamanos (1994)

- 22 de octubre de 1999, Teatro Nacional de la Aduana (San José, Costa Rica); Dirección. Marielos Elizondo, Compañía Nacional de Costa Rica

Cachorros de negro mirar (1995)

- Enero de 1999, Sala Cuarta Pared (Madrid, España); Dirección. Aitana Galán, Compañía Teatro del Alma
- 11 de octubre de 2002, 11ª Mostra d'arts escèniques de Lleida, Teatre Municipal de L'Escorxador (Lleida, España); Dirección. Jaime Belló
- 2003, The Bitter Truth Play House (California, EE.UU); Dirección. Abraham Celaya
- 2003 (Festival de Almada), Teatro Forum Romeu Correia (Lisboa, Portugal); Dirección. Carlos Antonio
- 17 de mayo-2 de junio de 2007, Sala El Montacargas (Madrid, España); Dirección. Enrique Escudero
- 4-7 y 18-21 de Septiembre de 2008, Ciclo de «Mujeres dramaturgas», Teatro Lagrada (Madrid, España); Dirección. Enrique Escudero
- Marzo de 2009, Algazara Teatro (Jaén, España); Dirección. Compañía Algazara Teatro

- 7-11 de julio de 2010, Teatro Arenal, Sala I (Madrid, España); Dirección. Enrique Escudero, Compañía Escudero
- Febrero de 2014, Sala Teatro Adolfo Llauradó (La Habana, Cuba); Dirección. Arnolys Pierre, Grupo teatral Nelson Dorr

La isla amarilla (1995)

- Diciembre de 1995, Cárcel de mujeres de Carabanchel (Madrid, España); Dirección. Elena Cánovas, Grupo Yeses
- 1996, Real Coliseo Carlos III (San Lorenzo del Escorial, España); Teatro Yeses
- Noviembre de 2001, Sarabela Teatro (O Barco de Valedoras, Galicia, España); Dirección. Anxeles Cuña Béveda, Compañía Sarabela (versión en gallego: *A illa amarela*)
- 31 de mayo de 2002, Sala Gozalo de Berceo (Logroño, España); Dirección. Fernando Gil Torner, Compañía Teatro Pobre
- 5 de abril de 2003, II Festival Européen de Théâtre pour Lycéens, ISM Cadenelle (Marsella, Francia); Dirección. Fernando Gil Torner, Compañía Teatro Pobre
- 31 de enero de 2004, Teatro Gran Coliseo de Fuenmayor (La Rioja, España); Dirección. Fernando Gil Torner, Compañía Teatro Pobre
- 29 de septiembre de 2005, (Oviedo, España); Dirección. Juan Carlos Tirado, Grupo A. J. El Glayu
- 30 de marzo de 2006, IES Río Nora (Pola de Siero, Asturias, España); Grupo El Glayu
- 22 de abril de 2009, Universidad Pública de Navarra (Pamplona, España); Dirección. Óscar Orzaiz, Grupo de Teatro de la Universidad Pública de Navarra

En el túnel un pájaro (1997)

- 29 de enero de 2001, Círculo de Bellas Artes, Sala Fernando de Rojas (Madrid, España); Lectura dramatizada, Dirección. Fermín Cabal, SGAE
- 19-28 de abril de 2003, Teatro Hubert de Blanck (La Habana, Cuba); Dirección. Pancho García, Compañía Hubert de Blanck
- 16 de octubre de 2004, Festival Internacional Madrid Sur, Teatro García Lorca (Getafe, Madrid, España); Dirección. Pancho García
- 17 de octubre de 2004, Teatro Jaime Salom de Parla (Madrid, España); Dirección. Pancho García, Compañía Hubert de Blanck
- 30 de junio-4 de julio de 2010, Teatro Arenal, Sala II (Madrid, España); Dirección.

José M. del Olmo

- 26 de septiembre de 2010, Pabellón Municipal (Boquiñeni, Zaragoza, España); Grupo de Teatro Luna Azul
- 6 de noviembre de 2010, Casa de Cultura de Collado Villalba (Madrid, España); Dirección. Loly Rodríguez y María Jesús Varona, Grupo de teatro El Comodín
- 5 de febrero de 2011, Casa de Medrano (Fuenlabrada, Madrid, España); Dirección. Fernando Atienza, Asociación cultural La otra parte teatro
- 1-2 de marzo de 2011, Centro cultural Casa de Vacas de El Retiro (Madrid, España); Dirección. Loly Rodríguez y María Jesús Varona
- 13 de marzo de 2011, Pabellón Cultural La Portaza (Alfajarín, Zaragoza, España); Dirección. Fernando Atienza, Asociación cultural La otra parte teatro
- 2 de abril de 2011, Teatro Sala Cervantes (Ciudad de Béjar, Salamanca, España); Dirección. Fernando Atienza, Asociación cultural La otra parte teatro
- 8-11 de noviembre de 2012, Ciclo «Una mirada al mundo», Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva (Madrid, España); Dirección. Pancho García, Compañía Teatro Hubert de Blanck
- 19 de abril de 2013, Teatro Hubert de Blanck (La Habana, Cuba); Dirección. Pancho García, Compañía Teatro Hubert de Blanck
- 10 de mayo de 2013, XXXVIII Festival de Teatro Aficionado de Villacañas, Teatro Municipal Miguel de Cervantes (Villacaña, Castilla La Mancha, España) ; Asociación cultural La otra parte teatro

La actriz rebelde (2001)

Monólogo breve

- 2001, Círculo de Bellas Artes (Madrid, España)

Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga) (2002)

Monólogo breve

- Agosto de 2002, Universidad Menéndez Pelayo (Santander, España); Interpretación. Paloma Pedrero

¿Vosotros qué pensáis? (2003)

Monólogo breve

- 2004, Círculo de Bellas Artes (Madrid, España);
- 2007, Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián, España); Dirección. Paloma Pedrero

En la otra habitación (2003)

- 2005, Lectura dramatizada en Rose Bruford College (Londres, Gran Bretaña); Traducción. Michael Thompson (versión en inglés: *The Other Place*)
- 4-6 de noviembre de 2011, Teatro Conde Duque (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero
- 8-29 de noviembre de 2011, Teatro La Guindalera (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero
- 15-30 de noviembre de 2011, Teatro Nuevo Alcalá (Madrid, España); Compañía Teatro del Alma
- 21-24 de marzo de 2012, Sala Tribueña (Madrid, España); Dirección. Irina Kouberskaya
- del 27 de marzo al 15 de abril de 2012, Teatro Conde Duque (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 16-28 de octubre de 2012, Versus Teatre (Barcelona, España); Director. Paloma Pedrero

Magia Café (2004)

- 29 de enero de 2007, Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y Editores (Madrid, España); XII Ciclo de Lecturas dramatizadas
- 19 de marzo-5 de abril de 2014, Sala Cuarta Pared (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Caídos del Cielo ONG

Ana el once de marzo (2005)

- 11 de marzo de 2005, Círculo de Bellas Artes (Madrid, España); Dirección. Adolfo Simón, Compañía de Teatro Dante
- 2006, Hackney Empire (Londres, Gran Bretaña); Dirección. Robert Shaw
- 12-20 de agosto de 2006, New York Internacional Fringe Festival, Actor's

- Playhouse (Nueva York, EE.UU); Dirección. Anjali Vashi
- 17 de enero de 2010, Teatro Nacional de Opava (Moravia, República Checa); Dirección. Jana Janěková, Traducción. Šarka Valverde
 - 8 de abril de 2011, Centro Cultural Vicente Aleixandre (Alhaurín de la Torre, Málaga, España); Dirección. José Antonio Atienza
 - 11-13 de abril de 2012, Centro Cultural Vicente Aleixandre (Alhaurín de la Torre, Málaga, España); Dirección. José Antonio Atienza
 - 11 de diciembre de 2013, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico); Dirección. Camile Malavé

Beso a Beso (2005)

(Monólogo y dialogo sobre primeros y últimos besos)

- 14 de noviembre de 2006, Teatro Principal (Alicante, España); Dirección. Elena Cánovas, Compañía Teatro del Alma
- 2010, Alternativateatral (Buenos Aires); Dirección. Julia Doynel

Caídos del cielo (2008)

- 30 de octubre-2 de noviembre de 2008, XXV Festival de Otoño de Madrid, Teatro Fernán-Gómez (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 19-31 de mayo-2 de noviembre de 2009, Teatro Fernán-Gómez (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 6-8 de diciembre de 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlín, Alemania), Dirección. Vasic & García, Compañía berlinesa Theaterkompanie Ratten 07 (versión en alemán: *Vom himmel gefallene*)
- 8 de abril de 2011, Centro Sociocultural de L'Elia (Valencia, España); Grupo de Teatre IES L'Elia
- 13-14 de julio de 2012, Teatro Garaje Lumière (Madrid, España); Dirección. Carlos Olalla

Caídos del cielo 2 (El secuestro) (2009)

- 20-31 de mayo de 2009, Teatro Fernán-Gómez (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 24 de octubre de 2009, Teatro Bulevar (Torrelodones, Madrid, España); Compañía

Teatro del Alma

- 29 de octubre de 2009, Teatro Moderno (Guadalajara, España); Compañía Teatro del Alma
- 7 de noviembre de 2009, Casa de la Cultura (Consuegra, Toledo, España); Compañía Teatro del Alma
- 21 de noviembre de 2009, Casa de la Cultura (Carranque, Toledo, España); Compañía Teatro del Alma
- 22 de noviembre de 2009, Casa de la Cultura (Talavera de la Reina, Toledo, España); Compañía Teatro del Alma
- 5 de diciembre de 2009, Centro Cultural Josefina Carabias (Arenas de San Pedro, Ávila, España); Compañía Teatro del Alma
- 30 de junio-4 de julio de 2010, Teatro Arenal, Sala I (Madrid, España); Dirección. Paloma Pedrero, Compañía Teatro del Alma
- 25 de noviembre de 2010, Casa de Cultura José Saramago (Albacete, España); Compañía Teatro del Alma

2. Premios

- 1984 Segundo Premio de Teatro Breve de Valladolid a *La llamada de Lauren*
- 1987 Accésit en el I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier a *El color de agosto*
- 1987 Premio Tirso de Molina a *Invierno de luna alegre*
- 1994 Premio a la mejor autoría de la VI Muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid por *Noches de amor efímero*
- 2003 Premio Villanueva de la Crítica de La Habana (UNEAC) por *En el túnel un pájaro*
- 2004 Accésit en el Premio SGAE por *Magia Café*
- 2004 Premio de la Crítica y Público en el Festival de Actores en busca de Autor de Roma por *Noches de amor efímero*
- 2008 I Premio Talía de Teatro a *Caídos del cielo*, concedido por UNESCO Madrid y el Instituto Internacional del Teatro
- 2008 Finalista al Premio Valle-Inclán al mejor espectáculo teatral por *Caídos del cielo*
- 2010 Premio del Público del Teatro Checo por el montaje de *Ana el once de marzo*
- 2010 Medalla del CELCIT(Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral)

- 2012 Finalista del Premio Valle-Inclán a *En la otra habitación*
- 2013 VII Premio Dionisos de Unesco Comunidad de Madrid, por el proyecto *Caídos del Cielo*

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos repasado el proceso de evolución de los temas principales en las obras de teatro de Paloma Pedrero desde mediados de los 80 hasta los últimos años. Nuestro análisis nos ha mostrado que la dramaturgia de su primer período ha derivado de la perspectiva feminista y la consciencia crítica sobre la desigualdad de género mantenida por una sociedad androcéntrica.

En las primeras producciones dramáticas de la autora, la mayoría de los protagonistas son mujeres jóvenes: mujeres casadas de clase media, mujeres víctimas de maltratos, prostitutas, drogadictas, artistas en busca de sí mismas, mujeres solas persiguiendo un amor que no acaba de materializarse o que se materializa en el cuerpo pero no en el alma, mujeres divorciadas, etc.

Sus primeras obras teatrales se preocupan por la posición de la mujer en la sociedad y se caracterizan por mostrar la invasión de la mujer en los terrenos tradicionalmente dominados por el poder masculino. A todas ellas, además, les une un mismo deseo: el de ser ellas mismas. Quieren amar y ser amadas, pero sin verse sometidas a un código masculino. Así, a pesar de los muchos obstáculos que se les imponen, las mujeres del teatro de Pedrero son seres libres, que quieren crear, que se buscan a sí mismas y que a veces no se encuentran. La dramaturga nos presenta, pues, a una mujer protagonista con un fuerte carácter positivo. Los personajes femeninos son seres que afirman su propia identidad, que ansían encontrar su propia verdad, su propia libertad.

Las escritoras escriben su obra desde una perspectiva diferente a la de los varones, ya sea consciente o inconscientemente. Esta prerrogativa las llevó a explorar en el ámbito de la creación literaria y teatral desde un punto de vista muy peculiar. De ello se desprende que el sexo nunca es ajeno a asuntos tan capitales como el punto de vista, la actitud artística, el planteamiento, el estilo, etc. Como sucede en las obras teatrales de Paloma Pedrero que se centran exclusivamente en los problemas de las mujeres y de la pareja, dejando al margen los conflictos de los personajes masculinos. Los argumentos de sus obras giran en torno a los conflictos en las relaciones humanas. Ella tiene la capacidad y la autoridad para hablar a fondo de estos temas y tratar de reflejar la visión que una mujer tiene del mundo, porque lo siente en su propia persona.

Paloma Pedrero insiste en que las artes deben buscar la verdad, que tal cometido atañe directamente a los escritores. Por lo mismo el escritor no tiene que callar, como lo sugiere Virtudes Serrano (2006a: 42) quien sostiene que: “No podemos tener miedo a que nos callen la boca. Porque, además, si empiezas callándote cosas de la vida por cobardía, por miedo a perder algo, al final terminas callándote al escribir”. Dicho comentario es muy sintomático de la vocación y destino de nuestra dramaturga española.

Paloma Pedrero no ha presentado visiblemente la clave para la liberación de las mujeres, más bien ha hecho una crítica mordaz de la idea fija de la sociedad patriarcal o la ignorancia y los prejuicios profundos que la sociedad actual tiene frente a la mujer. A medida que avanza el tiempo la producción dramática de la autora ha experimentado una evolución notoria. La consciencia que asume la mujer al formarse en su verdadero ego y en el caso de librarse de esta percepción individual, ha pasado a acentuar su responsabilidad

social, dándose cuenta de su lugar y posición de sí misma dentro de la sociedad. De esta manera, como consecuencia natural, el ámbito de interés de la autora y el repertorio temático de sus obras se han ampliado y orientado hacia los seres socialmente marginados o alienados.

En sus obras de teatro de esta nueva etapa, Pedrero crea historias que interesan al público no solo femenino. Historias que lo llevan a tomar conciencia de la realidad en la que vivimos, a reflexionar sobre los acontecimientos diarios de una sociedad urbana y contemporánea y a recapacitar sobre las relaciones humanas. Pedrero cuenta los dramas de sus personajes desde el interior de estos, de manera intimista, a veces cruel, con palabras dolorosas, y otras veces con humor, brindándonos, más allá del sufrimiento y la soledad de sus personajes, una posibilidad esperanzadora de vivir. Por este y otros motivos expuestos en la tesis podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que Paloma Pedrero buscó su propio estilo permaneciendo fiel al punto de vista feminista, lo que hace que ella figure, no sólo entre las mayores dramaturgas de la actualidad, sino también entre las más relevantes escritoras en lengua española.

A diferencia de otras escritoras del pasado quienes vituperaban fuertemente la sociedad patriarcal que las tenía atadas y oprimidas y pese a ello no pudieron atreverse a evadir la valla u obstáculo respecto del punto de vista pasivo e exclusivo del feminismo; Paloma Pedrero, al contrario, ha evolucionado y expandido su perspectiva y escritura hacia los temas universales y macroscópicos.

Con el derrotero marcado por Pedrero estamos a la expectativa de lo que la literatura escrita por las mujeres seguirá efectuando. Varias de ellas se desarraigan de la tendencia

ideológica y la tradición anticuada, manteniendo la escritura femenina delicada y sutil. Ellas intentan, como Pedrero, conceder a su escritura una activa significación trascendental dándose cuenta de que la conciencia y la creatividad de las mujeres y el estilo particular de las mismas no están marcados por factores de inferioridad en comparación con las producciones literarias de los hombres, sino que es un distingo peculiar por su mismo rasgo sexual. Es decir, debido a las condiciones biológicas y socioculturales entre el hombre y mujer las obras de las autoras adquieren una característica estética distintiva frente a la escritura de hombres. Por lo tanto, esperamos observar cómo se desarrollen los independientes caminos de las mujeres como autoras que ya dejaron de dibujar a las mujeres heridas y oprimidas y pasaron a describir los asuntos generales de la sociedad asumiendo un punto de vista más inventivo, detallado y responsable socialmente. En otras palabras, esperamos ver el legado de Pedrero de una generación de “escritoras humanistas”.

Desde antes, la literatura se ha esforzado por poner de manifiesto toda clase de discriminación, injusticia y opresión existentes en nuestra vida. El esfuerzo y constancia de Paloma Pedrero en su incesante actividad de escribir y representar con sus multilaterales temas nos da una prueba que nuestra expectación por la novedad en el campo teatral español no será en vano. De ahí que consideremos la dramaturgia de Pedrero como significativa y trascendente en el campo del teatro femenino contemporáneo de España.

La actividad de Paloma Pedrero es multifacética: no sólo es dramaturga, sino también actriz y directora de la representación escénica de muchas de sus obras. Además de ser una reconocida ensayista cuyas colaboraciones son publicadas en *El Mundo*, *ABC*, *La Razón*, y otras publicaciones periódicas, etc.; y ella es fundadora de la organización no

gubernamental *Caídos del Cielo*. Todas estas actividades variadas de Pedrero tanto ajenas como cercanas al campo literario nos muestran evidentemente que ella es una dramaturga dinámica consciente de sus deberes sociales en nuestro tiempo, que no se trata de una autora encerrada en el molde convencional. En suma, como lo atestigua el presente estudio, Paloma Pedrero actúa enérgicamente en sus distintas actividades sosteniendo un punto de vista cada vez más extensivo a medida que transcurre el tiempo y su carrera como una dramaturga española actual se va haciendo más sólida y significativa..

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

- PEDRERO, Paloma.** *La llamada de Lauren*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1987.
- _____. *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*. Madrid: Fundamentos, 1987.
- _____. *El color de agosto*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1989.
- _____. *Esta noche en el parque*. *Estreno* 16.1 (1990): 15-17.
- _____. *Noches de amor efímero*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- _____. *La isla amarilla*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 1995.
- _____. *Locas de amar*. Madrid: Fundación Autor, 1997.
- _____. *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- _____. *En el túnel un pájaro*. Madrid: Fundación Autor, 2004.
- _____. *Beso a beso*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2005.
- _____. *Magia Café*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- _____. *Los ojos de la noche*. *Estreno* 32.1 (2006): 12-23.
- _____. *En la otra habitación*. En *Teatro de Papel*. Madrid: Edición de Primer Acto, n.3, 2006: 165-235.
- _____. *Ana el once de marzo*. En *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Ed. Patricia W. O'Connor. Madrid: Fundamentos, 2006: 161-184.
- _____. *Noches de amor efímero*. En *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. *Resguardo personal*. En *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2007. pp. 103-112.
- _____. *Una estrella*. En *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2007. pp. 235-274.
- _____. *Caídos del cielo*. Madrid: Endymion, 2008.

_____. *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2013.

2. FUENTES SECUNDARIAS

ÁLVARO, Francisco. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1985*. Valladolid: Edición del autor, 1986.

BÁEZ AYALA, Susana. “La noche en el teatro de Paloma Pedrero”. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 2005. pp. 259-270.

BERARDINI, Susan P. “El toreo como vía de identidad en *Invierno de luna alegre*”. *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Ed. John P. Gabriele. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1994. pp. 181-187.

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.

BOREL, Jean-Paul. “Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?”, Prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*. Barcelona: Aymá, 1962. pp. 7-20.

BUERO VALLEJO, Antonio. “La ceguera en mi teatro”. *Obra completa II: poesía y narrativa ensayos y artículos*. Ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe, 1994. pp. 430-432.

CABAL, Fermín. *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores Españoles), 2009.

CÁNOVAS, Elena. “Una primera lectura hacia la puesta en escena”, en Paloma Pedrero, *La isla amarilla*. Ciudad Real: Ñaque, 1995. pp. 89-96.

CAMPAL, José Luis. “Paloma Pedrero repasa su obra”. Entrevista con Paloma Pedrero, *La Ratonera*, 19 (2007).

CASTRO GONZÁLEZ, José Luis. *La dramaturgia de Paloma Pedrero (1985-1999)*. Vigo, Pontevedra: Academia de Hispanismo, 2011.

CIRLOT, Juan Eduardo. A dictionary of symbols. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

CIXOUS, Hélène. “The laugh of the Medusa”. Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1.4 (1976): 875-893.

De la Fuente, M. “Paloma Pedrero, loca de amar”. *ABC* (10 de abril 1996): 121.

DÍAZ DÍAZ, Isabel María. “A propósito de *El color de agosto* de Paloma Pedrero”. *Pliegos de la Insula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, 1 (1994): 89-93.
_____. “La visibilidad de las mujeres en las artes escénicas”. *Primer Acto*, 302 (2004): 68-71.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel. “Espacio y tiempo en *Locas de amar*, de Paloma Pedrero; *Un maldito beso*, de Concha Romero y ... *Son los otros*, de Carmen Resino”. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid: Visor, 2005. pp. 341-350.

DOLL, Eileen J. “Entrevistas a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo”. *Gestos* 28 (1999): 149-157.

ESCABIAS, Juana. “Paloma Pedrero: en la cima del conflicto”. *Caídos del cielo*. Madrid: Endymion, 2008. pp. 7-11.

FAGUNDO, Ana María. *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos, 1995.

FIALDINI ZAMBRANO, Rossana. *De la soledad y el fracaso la recuperación del individuo roto en el teatro de Paloma Pedrero: desde “En el túnel un pájaro” hasta “Caídos del cielo”*. Montreal, Canada: McGill University, 2011.

FLOECK, Wilfried (1995a). “El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica”. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Eds. Wilfried Floeck y Alfonso del Toro. Kassuel: Edition Reichenberger, 1995. pp. 1-46.

_____ (1995b). “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Eds. Wilfried Floeck y Alfonso del Toro. Kassuel: Edition Reichenberger, 1995. pp. 47-76.

FUENTES, Rafael. “En la otra habitación, de Paloma Pedrero, diagnóstico de un giro histórico”. *El Imparcial Cultura* (7 de abril de 2012), página web: <http://www.elimparcial.es/contenido/102256.html>

GABRIELE, John P. (1992). “Metateatro y feminismo en *El color de agosto*, de Paloma Pedrero”. *AIH Actas* 11 (1992): 158-164.

_____ (2009). “(Re)Staging Personal/National Tragedy: Paloma Pedrero’s *Ana el once de marzo*”. *Neophilologus* 93 (2009): 81-88.

GALÁN, Eduardo. “Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias”. Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno* 16.1 (1990): 11-13.

GALINDO, Carlos. “Paloma Pedrero: Si no existiera el amor, todo sería muerte,

máquinas...” *ABC*, (9 de Abril de 1996): 89.

GARCÍA, Pancho (2006a). “Proyecto para la puesta en escena de *Los ojos de la noche*”. *Estreno* 32.1 (2006): 6-9.

_____ (2006b). “*En el túnel un pájaro*”. *Estreno* 32.1 (2006): 24.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. “Paloma Pedrero pinta el amor tierno y cruel”. *ABC*, 16 de noviembre (1990): 117.

GARCÍA-PASCUAL, Raquel. *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Barcelona: Edhasa (Castalia ediciones), 2011.

GÓMEZ PORRO, Francisco. “Paloma Pedrero escribe y dirige *Invierno de luna alegre*”. *ABC*, 10 de febrero (1989): 57.

GÓMEZ, Rosalía. “Dos mujeres en el ring”. *El Público* 81 (1990): 35-36.

GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad. “El teatro Femenino”. *Historia del teatro español II, Del siglo XVIII a la época actual*. Dir. Javier Huerta Calvo. Coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega. Madrid: Gredos, 2003. pp. 2503-2525.

HARRIS, Carolyn J. (1993). “Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras”. *Estreno* 19. 1 (1993): 29-35.

_____ (1994a). “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero,” en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1994. pp. 170-80.

_____ (1994b). “La experiencia femenina en escena: *Besos de lobo* y *El color de agosto* de Paloma Pedrero”. *Confluencia* 10.1 (1994): 118-124.

HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell

University Press, 1986.

HUERTA CALVO, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada (2005). *Teatro español (de la A a la Z)*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa Calpe, 2005.

JENKINS, Linda Walsh. "Locating the language of gender experience". *Women and Performance* 2 (1984): 5-20.

JOHNSON, Anita. "Dramaturgas españolas: Presencia y condición en la escena española contemporánea"; Mesa redonda con Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, Concha Romero y Margarita Sánchez. *Estreno* 19.1 (1993): 17-20.

JOSA, Lola. "Tiempo y espacio dramático para el Re-encuentro: El color de agosto de Paloma Pedrero". *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid: Visor, 2005. pp. 443-452.

LAMARTINA-LENS, Iride (1990). "Paloma Pedrero's *Esta noche en el parque*". *Estreno* 16.1 (1990): 14.

_____ (1993). "Paloma Pedrero". *Spanish Women Writes. A Bio-Bibliographical Source Book*. Eds. Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson, and Gloria Feiman Waldman. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1993. pp. 389-396.

_____ (1995). "*Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero: Tres variaciones de un tema". *Discurso femenino actual*. Ed. Adelaida López de Martínez. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995. pp. 295-305.

_____ (2001a). "Introducción" a Paloma Pedrero *Cachorros de negro mirar y El pasamano*. Madrid: Fundamentos, 2001. pp. 7-9.

_____ (2001b). "El teatro de Paloma Pedrero". *Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los noventa (tomo 1)*. Eds. Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens. Ottawa, Canada: Girol books, 2001. pp. 43-45.

_____ (2005). "Trampas del demonio: el terrorismo en *Cachorros de negro mirar* de

Paloma Pedrero y *Yudita* de Lourdes Ortiz”. *Estreno* 31.1 (2005): 39-44.

_____ (2006). “Otra *Noche de amor efímero: Los ojos de la noche* por Paloma Pedrero”. *Estreno* 32.1 (2006): 10-11.

LEONARD, Candyce. “Women writers and their characters in spanish drama in the 1980’s”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 17. 1-2 (1992): 243-256.

_____ (2001). “Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los 90”. *Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los noventa (tomo 1)*. Eds. Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens. Ottawa, Canada: Girol books, 2001. pp. 9-18.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. “Tema antiguo, sainete nuevo. *Invierno de luna alegre* en el Maravillas”. *ABC*, 16 de febrero (1989): 98.

MAKRIS, Mary. “Metadrama, creation, reception and interpretation: The role of art in Paloma Pedrero’s *El color de agosto*”. *Estreno* 21.1 (1995): 19-23.

MAS, José. “Prólogo” a Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar y El pasamanos*. Madrid: Fundamentos, 2001. pp. 11-28.

MONLEÓN, José. “Paloma Pedrero”. *Primer Acto* 258 (1995): 3.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Film theory and criticism: Introductory Reading*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. pp. 833-844.

MURO, Robert. (1995) “Antropología y teatro”, Prólogo a Paloma Pedrero, *La isla amarilla*. Ciudad Real: Ñaque, 1995. pp. 9-19.

_____ (2008). “Paloma Pedrero rinde homenaje a los sin techo en *Caídos del cielo*, una obra de “teatro dentro del teatro”. *Europa press* (29 de octubre de 2008).

Web:<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-paloma->

pedrero-rinde-homenaje-techo-caidos-cielo-obra-teatro-dentro-teatro-
20081029175927.html

MURRIETA, Pepe. “En Madrid, una Paloma”. Entrevista con Paloma Pedrero. *CNIAA* 7 de enero de 2004, Web: http://www.cniae.cult.cu/PalomaP_entrevista.htm

O’CONNOR, Patricia W. (1984) “¿Quiénes son las dramaturgas españolas contemporáneas, y qué han escrito?”. *Estreno* 10.2 (1984): 9-12.

_____ (1987). “Prólogo” a *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero. Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1987. pp. 13-17.

_____ (1988a). *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos, 1988.

_____ (1988b). “Six dramaturgas in search of a stage”. *Gestos* 5 (1988): 116-120.

_____ (1990a). “Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon”. *Signs* 15.2 (1990): 376-390.

_____ (1990b). “El canon: barrera a la voz femenina”. *Poder y Libertad* 13.2: 18-20.

_____ (1991). “Postmodern Tendencies in the Theater of Marisa Ares and Paloma Pedrero”. *Letras Peninsulares* 4.2-3 (1991): 307-318.

_____ (1994). “Mujeres de aquí y allí”. *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Ed. John P. Gabriela. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1994. pp. 158-169.

_____ (1998). “Introducción”. *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1998. pp.10-16.

_____ (2006). “Introducción”. *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 2006. pp.23-38.

OLIVA, María Victoria. “Las dramaturgas se asocian”. *El Público* 43 (abril 1987): 41.

OROZCO VERA, María Jesús. “Clave de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero”. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 2005. pp. 497-508.

ORTIZ, Lourdes. “Los horizontes del teatro español: nuevas autoras españolas.” Un coloquio moderado por Lourdes Ortiz. *Primer Acto* 220 (1987): 10-21.

PEDRERO, Paloma (1988). “Autoentrevista: Escribir algo vivo y sin miedo”. *Primer Acto* 222 (1988): 124-125.

_____ (1997). “En honor a la verdad”. Del Prólogo a *Locas de amar*. Madrid: Fundación Autor. pp. 9-16.

_____ (1999a). “Una estrella”. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 2 (1999): 37.

_____ (1999b). “A propósito de *De la noche al alba*”. En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra. p. 191.

_____ (1999c). “Mi estrella, su estrella...”. En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra. pp. 237-238.

_____ (1999d). “Sobre mi teatro”. *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Eds. Martha T. Halsey and Phyllis Zatlin. University Park: The Pennsylvania State University, 1999. pp. 23-31.

_____ (2001). “Autorretrato: Paloma Pedrero”. *Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los noventa (tomo 1)*. Eds. Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens. Ottawa, Canada: Girol books, 2001. pp. 46-47.

_____ (2003). “Mi vida en el teatro: Una estrella”. *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor. 2002. pp. 41-46.

_____ (2005). “Notas de la autora”. *Magia Café*. Madrid: Fundación Autor, 2005. pp. 11-12.

_____ (2006a). “Introducción de la autora”. *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 2006. pp.163-164.

_____ (2006b). “Mis últimos paisajes”. *Estreno* 32. 1 (2006): 32-34.

_____ (2006c). “Madres nuevas. Hijas nuevas”. *Teatro de Papel*. Madrid: Edición de Primer Acto, n.3, 2006: 151-155.

_____ (2006d). “Sobre mi poética”. *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI*. Ed.

de Sandra N. Harper y Polly J. Hodge. ESTRENO Studies in Contemporary Spanish Theater, 3. Delaware, Ohio: Estreno, 2006. pp. 63-71.

_____ (2007). "Paloma Pedrero repasa su obra". *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, n.19, enero de 2007. http://www.la-ratonera.net/numero19/n19_pedrero.html

_____ (2008). "Caídos del cielo. ¿Por qué?". *Caídos del cielo*. Madrid: Endymion, 2008. pp. 15-17.

_____ (2012/2013). "Paloma Pedrero. *En el túnel un pájaro*". *Cuadernos pedagógicos*. Centro Dramático Nacional, n.58, temporada 2012/2013: 7-9.

PERAL VEGA, Emilio. "Las nuevas promociones". *Historia del teatro breve en España*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana- Vervuert, 2008. pp. 1255-1281.

PÉREZ-RASILLA Eduardo. "El teatro desde 1975". *Historia del teatro español II, Del siglo XVIII a la época actual*. Dir. Javier Huerta Calvo. Coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega. Madrid: Gredos, 2003. pp. 2555-2883.

PODOL, Peter L. (1991). "Sexuality and marital relationship in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren* and Maria Manuela Reina's *La cinta dorada*". *Estreno* 17. 1 (1991): 22-25.

_____ (1996). "The Father-Daughter Relationship in Recent Spanish Plays: A Manifestation of Feminism". *Hispanic Journal* 17 (1996): 7-15.

RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.

REIZ, Margarita. "El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas. Una necesidad". *Primer Acto* 302 (2004): 58-61.

ROSSETTI, Ana. "A modo de epílogo". *Locas de amar*. Madrid: Fundación Autor, 1997.

pp. 97-98.

SÁNCHEZ, Monica. “Café con magia”. *Magia Café*. Madrid: Fundación Autor, 2005. pp. 9-10.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia. *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, tesis doctoral inédita defendida en la UNED, bajo la dirección del Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/.../SoniaSanchez.pdf>. 2005.

_____. “Juego metateatral y discurso feminista”. *La Ratonera: Revista asturiana de teatro* 33 (2011): 112-117.

SERRANO, Virtudes (1991). “Introducción a *Noches de amor efímero*”, a Paloma Pedrero en *Noches de amor efímero*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

_____. (1993). “La pieza breve en la última dramaturgia femenina”. *Art Teatral* 5 (1993): 93-97.

_____. (1995). “La personal dramaturgia de Paloma Pedrero”. *Primer Acto* 258 (1995): 62-66.

_____. (1998). “*Cachorros de negro mirar y Lista negra*, dos crónicas de nuestro tiempo”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 3 (1998): 61-72.

_____. (1999a). “Introducción”, a Paloma Pedrero en *Juegos de noches. Nueve obras en un acto*, Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 1999. pp. 9-58.

_____. (1999b). “Dramaturgia femenina de los noventa en España”. *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Eds. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park: The Pennsylvania State University, 1999. pp. 101-115.

_____. (2004). “Introducción”, en *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004. pp. 9-95.

_____. (2006a). “Paloma Pedrero, veinte años en el teatro”. Entrevista con Paloma Pedrero, *Estreno* 32. 1 (2006): 41-46.

_____. (2006b). “El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días”. *Monteagudo* 3ª época 11

(2006): 13-40.

_____. (2011). "Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI". *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor. 2011. 193-207.

_____. (2013). Introducción en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2013. pp. 9-73.

SIMÓN, Adolfo. "Para que permanezca en la memoria. Preface". *Once voces contra la barbarie del II-M*. Madrid: Fundación Autor, 2006. pp. 7-8.

STEVENS, Camilla. "Encuentros Culturales: La parodia postcolonialista en *La isla amarilla* y *La mirada del hombre oscuro*". *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Eds. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park: The Pennsylvania State University, 1999. pp. 179-185.

TEIWES, Jack. "The color of August: Purple Mustache Productions". *Australian Stage*. Web. 07 Dec. 2007. Web <<http://www.australianstage.com.au/reviews/sydney/the-colour-of-august--purple-mustache-productions-961.html>>

TORRES-POU, Joan. "Síntesis e invención: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero". *Alaluz* 24. 1-2 (1992): 89-92.

THOMPSON, Michael. "«Un lugar atractivo e inquietante»: encuentros en el parque en el teatro de Paloma Pedrero". *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid: Visor, 2005. pp. 565-576.

VILLÁN, Javier. "Con Paloma Pedrero". *Primer Acto* 258 (1995): 58-61.

WEEGE, Cornelia. "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero". *Teatro contemporáneo postfranquista. Autores y tendencias*. Eds. Herbert Fritz y Klaus Pörtl. Berlin: Edición Travía-Verlag Walter Frey. 2000. pp. 106-115.

WEIMER, Christoper. B. "Gendered discourse in Paloma Pederero's *Noches de amor efímero*". *Gestos* 16 (1993): 89-102.

WITTE, Ann. *Guiding the plot. Politics and Feminism in the work of women playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. New York: Peter Lang, 1996.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace, 1957.

ZACHMAN, Jennifer (1999). "Painting the Body: Feminism, the Female Body and Paloma Pedrero's *El color de agosto*". *Entre Actos: Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos*, Eds. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. University Park: The Pennsylvania State University, 1999. pp. 69-76.

_____ (2001). "El placer fugaz y el amor angustiado: metateatro, género y poder en *El suplicio del placer* de Sabina Berman y *Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero". *Gestos* 31 (2001): 37-50.

ZATLIN, Phyllis (1990). "Paloma Pedrero and the search for identity". *Estreno* 16.1 (1990): 6-10.

_____ (1993). "Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero." *Letras Femeninas* 19. 1-2 (1993): 14-20.

_____ (2001a). "Amor/desamor/despida: El teatro breve de Paloma Pedrero". *Art teatral* 15 (2001): 123-126.

_____ (2001b). "From night games to postmodern satire: the theater of Paloma Pedrero". *Hispania* 84. 2 (2001): 193-204.

_____ (2004). "'Cachorros de negro mirar' de Paloma Pedrero y 'El traductor de Blumemberg', de Juan Mayorga: dos acercamientos al neonazismo". *Teatro y sociedad en la España actual*. Eds. Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2004. pp. 175-186.

“De ‘hedionda’ mendiga a ‘señorita Endrinal’”. ELPAIS.com EFE Barcelona. El País, 20 de octubre de 2008. http://elpais.com/elpais/2008/10/20/actualidad/1224490628_850215.html

“Paloma Pedrero rinde homenaje a los sin techo en *Caídos del cielo*, una obra de “teatro dentro del teatro”. Europa press, 29 de octubre de 2008.

<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-paloma-pedrero-rinde-homenaje-techo-caidos-cielo-obra-teatro-dentro-teatro-20081029175927.html>

